



Digitized by the Internet Archive
in 2024

LES COUPERIN

LES MAÎTRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Volumes in-8° écu de 250 pages environ de prix divers.

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET, 5^e édition.
César Franck, par VINCENT D'INDY, 11^e édition.
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRO, 5^e édition.
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE, 12^e édition.
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE, 4^e édition.
Rameau, par LOUIS LALOY, 3^e édition.
Moussorgsky, par M.-D. CALVOCORESSI, 3^e édition.
Haydn, par MICHEL BRENET, 2^e édition.
Trouvères et troubadours, par PIERRE AUBRY, 3^e édition.
Wagner, par HENRI LICHTEBERGER, 6^e édition.
Gluck, par JULIEN TIERSOT, 4^e édition.
Gounod, par CAMILLE BELLAIGUE, 3^e édition.
Liszt, par JEAN CHANTAVOINE, 4^e édition.
Haendel, par ROMAIN ROLLAND, 5^e édition.
Lully, par LIONEL DE LA LAURENCIE, 2^e édition.
L'Art grégorien, par AMÉDÉE GASTOUÉ, 2^e édition.
Victoria, par HENRI COLLET.
Les Créateurs de l'opéra-comique français, par G. CUGUEL.
Mozart, par HENRI DE CURZON, 3^e édition.
Meyerbeer, par LIONEL DAURIAC.
Schütz, par ANDRÉ PIRO.
J.-J. Rousseau, par JULIEN TIERSOT, 2^e édition.
Un demi-siècle de Musique française (1870-1919),
par JULIEN TIERSOT, 2^e édition.
Brahms, par P. LANDORMY, 2^e édition.
Orlande de Lassus, par CH. VAN DEN BORREN.
De Couperin à Debussy, par JEAN CHANTAVOINE.
Rossini, par HENRI DE CURZON.
Les Créateurs de l'opéra français, par L. DE LA LAURENCIE.
Massenet, par RENÉ BRANCOUR.
Verdi, par A. BONAVENTURA.
Schubert, par TH. GÉROLD.
Saint-Saëns, par GEORGES SERVIÈRES.
Bizet, par P. LANDORMY.
Berlioz, par PAUL-MARIE MASSON.
Monteverdi, par HENRY PRUNIÈRES.
Weber, par ANDRÉ CŒUROY.
Chopin, par HENRI BIDOU.
Albéniz et Granados, par HENRI COLLET.
Les Couperin, par J. TIERSOT.
Schumann, par VICTOR BASCH.

En préparation : Rimsky-Korsakow, par M.-D. CALVOCORESSI. — Méhul,
par PIERRE LASSERRE. — Bellini, par GUIDO GATTI. — Debussy, par E. VUIL-
LIERMOZ. — Grieg, par P. DE STOECKLIN. — Gabriel Fauré, par Charles
KOECHLIN. — Purcel, par M. DUPRÉ.

DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

Un demi-siècle de musique française : entre deux guerres, 1870-1918, 2^e édition.

Gluck, 4^e édition.

Jean-Jacques Rousseau, 2^e édition.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

LES COUPERIN

PAR

JULIEN TIERSOT



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VI^e

1926

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés
pour tous pays

ML 396 T5

ML
396
T5

LES COUPERIN

I

AU PAYS DES COUPERIN

Les campagnes de l'Ile-de-France, pour ne point offrir au regard les spectacles impressionnants de la grande nature, n'en ont pas moins leur poésie et leur charme. Leur aspect n'est pas romantique ; mais on éprouve au milieu d'elles les sensations de la vie calme, saine et féconde. Berlioz au retour d'une visite qu'il avait faite à M^{me} Viardot en son domaine de Courtavenel, qui s'étale au plus haut du plateau de la Brie (c'est par là, précisément, que va, pour commencer, nous conduire le récit qui forme le sujet de cette histoire), qualifiait plaisamment le lieu : « Pays de pommiers », lui opposant les « pays de sapins » qui avaient ses préférences. La différence était ainsi très bien marquée d'un mot. Mais en résulte-t-il une si évidente supériorité qu'il faille nécessairement sacrifier un des aspects à l'autre ? Une grâce intime et reposante se

dégage de ces plaines dont la vaste étendue semble sans fin. Des routes droites, bordées d'arbres à fruits qui leur distribuent une ombre parcimonieuse ; des terres fertiles, qu'à la belle saison les moissons recouvrent ; de loin en loin, des bouquets de bois, des vergers, des jardins, des parcs ; des meules aux tons d'or pâle, s'éri-geant parmi les champs ; puis, enfouis dans la verdure, des châteaux qui, sous leur aspect séculaire, conservent parfois un certain air de rusticité ; de grandes fermes aux toits massifs, ressemblant à des abbayes ; enfin les villages où l'activité rurale se poursuit sans arrêt, parfois à peine visible et comme endormie, pourtant incessante : voilà le tableau qu'offrent ces lieux, pareils à eux-mêmes sur presque toute l'étendue de ce territoire.

Là, le travail de l'homme, pour être lent, n'en est pas moins fécond, grâce à sa continuité. Le laboureur d'aujourd'hui n'est plus celui de La Bruyère, dont le portrait était peut-être déjà chargé au temps où il a été tracé : il a figure humaine ; cependant, s'il ne manque plus du pain qu'il a semé, il fouille toujours la terre. Les femmes — les vieilles — se montrent encore parmi les champs coiffées de ce mouchoir à carreaux enveloppant la tête qu'ont illustré les tableaux de Millet. L'on n'est qu'à une faible

distance de Paris, et l'on a impression d'être dans un pays lointain. Si ceux qui en sortirent il y a trois cents ans revenaient ici, ils s'y reconnaîtraient certainement et se retrouveraient chez eux.

Ceux dont nous allons parler (les premiers du moins) sont nés, il y a près de trois siècles en effet, dans une petite ville de cette région, déjà vieille en leur temps, à peine changée aujourd'hui : Chaumes. Elle s'élève sur le bord d'une petite rivière sinueuse, l'Yères, qui traverse cette partie de la Brie et va se jeter dans la Seine à trois lieues en amont de Paris. Les musiciens en ont aimé les rives. Un peu plus bas est Jarcy, où Boïeldieu avait une maison de campagne et où il est mort ; et César Franck a passé plusieurs fois ses vacances à Quincy.

Quant à Chaumes, c'est la patrie des Couperin.

Elle conserve, avons-nous dit, son aspect d'ancienne ville française. Un mur d'enceinte l'enferme à l'opposé de la rivière ; une tour carrée domine le plateau, permettant de surveiller les accès vers la campagne ; à l'intérieur subsiste le boulevard, planté de tilleuls ; le chemin de ronde, les poternes ont laissé leurs traces, attestant que Chaumes était jadis une petite place forte. Les rues convergent régulièrement vers la grande place au fond de laquelle se dresse

l'église. Quelques parties de cette dernière portent la trace d'un travail moderne : la flèche, frappée par la foudre, a été reconstruite ; mais l'intérieur a gardé ses voûtes ogivales, et maints détails d'ornementation dans le style gothique y subsistent. Un orgue étale ses tuyaux d'étain sur la tribune : y resterait-il quelque parcelle de celui qu'ont touché les premiers Couperin ?

Au reste, rien, dans la ville, n'indique que le souvenir de l'illustre famille musicale s'y soit conservé. On voit sur les murs de Chaumes diverses plaques commémoratives rappelant des événements qui s'y sont produits, et les rues portent des noms qui sont certainement ceux de célébrités locales ; mais celui des Couperin est absent de partout¹. Nous ignorons dans laquelle de ces maisons propres et bien alignées habita leur famille. Les archives locales nous ont fait connaître que l'homme de qui est sortie toute cette lignée d'artistes était marchand : marchand de quoi ? Elles ne le disent pas. Un peu de tout probablement, comme c'est l'usage du commerce dans les petites villes. Plusieurs de ces magasins, bien fournis et d'aspect prospère,

1. Au moment même où s'imprime cet ouvrage, nous apprenons que le conseil municipal de Chaumes vient, sur la suggestion de M. Ch. Bouvet, de décider que le nom de Couperin serait donné à une des principales rues de la ville.

portent l'inscription coutumière en ces pays de culture : « Son et farine » ; mais aucune ne s'intitule : « Maison Couperin » — et pourquoi cette farine, dans l'endroit où nous sommes venus chercher l'origine de ces maîtres du clavecin et de l'orgue, nous fait-elle plutôt penser à Lulli ?

Il nous faut donc renoncer à retrouver des traces des Couperin dans la ville de Chaumes, si ce n'est en fouillant dans les vieux papiers. Au moins, en commençant notre enquête par ce facile et agréable pèlerinage, aurons-nous l'avantage de penser que nous respirons leur atmosphère originelle, que nous contemplons les aspects qu'ont vus leurs yeux. Il semble que, rien que pour avoir vu leur pays, nous comprendrons mieux leur art. Il y a une analogie très sensible entre la musique des Couperin et ces paysages de l'Ile-de-France — la douce France — aux lignes précises et aux tons clairs, pas trop vaporeux, pourtant estompés, sur lesquels le regard se repose. Paris les attira bientôt, et c'était naturel : ne devaient-ils pas aller vers leur capitale, qui n'est pas seulement celle de la nation et du royaume, mais était aussi celle de leur province ? Pourquoi le régionalisme n'aurait-il pas les mêmes droits à exercer ici que dans des contrées qui ne nous semblent peut-être avoir plus de caractère que parce qu'elles sont

plus éloignées et nous sont moins familières? Saluons donc les Couperin comme les musiciens les plus représentatifs du pays de France, ceux par qui fut conservée, pendant deux siècles, l'essence de notre pure musique. Avec des génies divers, ils en ont maintenu la tradition avec honneur, et l'un d'eux, au moins, a mérité de compter parmi les plus dignes représentants de l'art universel.

La Brie, d'où ils sont sortis, n'avait pas besoin d'être tributaire de Paris à tout instant pour vivre de sa propre vie musicale aussi bien qu'intellectuelle. Et d'abord, le peuple y chantait ses chansons, comme partout. Les folkloristes, à la vérité, n'ont pas fait de grandes récoltes dans cette province; cependant, tout en admettant qu'on ne chantait pas autant les chansons populaires dans la Brie qu'en Bretagne, en Auvergne ou en Bresse, il nous semble improbable que le répertoire en fût totalement inconnu : il ne l'est nulle part en France. Les troupes de ménétriers y étaient nombreuses, parfois bien organisées : musiciens de campagne, qui souvent prêtaient à rire, mais dont certains savaient parfois s'élever au-dessus du niveau moyen. Les villes, petites ou grandes, donnèrent plus d'une fois naissance à des artistes de renom. Au seizième siècle, Melun fut la patrie de Certon.

Nivers, contemporain des premiers Couperin, est sorti de la même ville — d'autres disent de Provins — et le principal d'entre eux eut pour premier guide en son art l'organiste Thomelin, dont la famille était aussi de Melun. Chaumes même put s'honorer d'avoir vu naître d'autres musiciens : Forqueray, qui fut organiste à Saint-Séverin à Paris, était fils d'un « marchand cabaretier » de la localité, à l'enseigne de la Pomme de pin. — Si d'ailleurs nous voulions sortir des milieux musicaux, nous rencontrerions sur notre chemin d'humbles villages qui donnèrent le jour à de grands esprits : tel Champeaux, voisin de Chaumes, dont un des enfants, Guillaume, fils d'un laboureur, a joué son rôle dans l'évolution de la pensée au moyen âge ; et il n'y aurait pas besoin d'aller loin pour trouver, peu au delà des confins de la Champagne, les petites villes où naquirent La Fontaine et Racine. Pays prédestiné à l'éclosion des plus purs génies français !

Dans les églises, au xvii^e siècle, il y avait, en Brie autant qu'ailleurs, de bonnes traditions de chapelles musicales. Une aussi petite ville que Chaumes possédait deux orgues : l'un à l'abbaye des Bénédictins, l'autre à la paroisse ; ce dernier avait été racheté à l'église de Mormant. M. Pirro, à qui nous devons ces renseignements, nous

donne même le nom de l'organiste en fonctions au moment où naissaient les premiers Couperin : Lalouette. Il apparaît, nous le verrons bientôt, que leur père a joué d'un de ces instruments. Ils se trouvèrent ainsi à portée de s'exercer sur le clavier dès l'enfance.

Il y avait enfin les châteaux, où des fêtes se donnaient parfois avec le concours des plus brillants artistes de Paris. Faut-il rappeler celles de Vaux, où Molière dansait la courante de Lulli, et où, au rapport de La Fontaine, Lambert, s'accompagnant sur le luth, disputait à un cygne mourant la palme du beau chant, devant une assemblée de belles dames ? Avec moins d'affectation, des musiciens de la cour venaient souvent, en dehors de leurs quartiers, prendre leur repos dans leurs maisons des champs, et il ne devait pas être difficile à des curieux de musique de les entendre et de surprendre leurs secrets.

Un de ces artistes, jouant au gentilhomme campagnard, va précisément entrer en scène pour tenir un rôle dans le prologue de notre récit. Celui-ci était un maître. Il avait le triple prestige de la noblesse (du moins il s'en targuait), d'une place à la cour et d'un talent supérieur. Né au commencement du siècle, Jacques Champion, sieur de Chambonnières, avait été investi

en 1636 de la charge de joueur d'épinette de la chambre du Roi, en survivance de son frère, Jacques Champion, sieur de la Chapelle ; celui-ci encore avait succédé à un frère organiste et épinette du roi au xvi^e siècle, Thomas Champion : véritable dynastie de musiciens, — noblesse du clavier, authentique celle-ci. On cite même encore un Nicolas Champion, né en Picardie à la fin du xv^e siècle, chantre de la chapelle de François I^{er} qui est peut-être leur ancêtre tous.

Le dernier venu, celui dont la postérité a consacré la renommée sous le nom emprunté de Chambonnières, tient une place privilégiée dans l'histoire de la musique instrumentale : il est le premier en date des clavecinistes français ayant laissé une œuvre personnelle de compositeur.

Ses prétentions à la noblesse ont donné à rire à ses contemporains. Il se faisait appeler baron : « *Quem vulgo Baronem de Chambonnière nuncupant* », dit Mersenne. Santeuil lui offrait l'hommage d'une dédicace *ad nobilissimum virum D. J. Cambonerium, Clavicymbali modulatorum hujus ætatis principem*. Christian Huygens offrait à son père de demander pour lui des airs nouveaux « au baron de Chambonnière qui en est le maistre » ; et, quand il écrivait à lui, il ne manquait pas de mettre sur la suscription : « M. le Baron. » Enfin son contrat de mariage,

établi en 1652, le nomme « seigneur et baron de Chambonnières ». Dans le fait, il n'avait aucun droit, sinon au nom, du moins au titre. Il ne s'en donnait pas moins pour gentilhomme dans les brillantes sociétés où il fréquentait, par exemple chez ces « Honnestes curieux » qu'il avait réunis autour de lui. Le clavecin — comme le luth et la viole, mais de préférence au vulgaire violon — était un instrument dont il était permis de jouer sans déroger. Chambonnières voulait bien parfois consentir à s'y faire entendre, et comme il en jouait « admirablement bien » (Huygens), on lui passait volontiers son travers. Au reste, il connut des disgrâces. En faveur sous Louis XIII, il se vit négligé après la mort du roi. Anne d'Autriche avait son claveciniste, Charles Henride la Barre : il n'y avait donc plus grand'place pour lui à la cour. On l'y revit au temps de la jeunesse de Louis XIV : il dansait dans les ballets du roi ; il a figuré comme personnage dans deux entrées du *Ballet de la Nuit* (1653). Mais déjà il n'était plus jeune ; il lui fallut s'effacer encore. Il tenta de se faire engager dans des cours étrangères, chez la reine Christine, en Hollande, en Brandebourg, mais n'y réussit pas. Sa dernière occupation consista à réunir les pièces de clavecin qu'il avait composées tout au long de sa carrière. Il en fit imprimer un premier

livre en 1770 ; un second parut un peu plus tard, vraisemblablement après sa mort. Il eut enfin le mérite de former une pléiade d'élèves qui surent maintenir hautement la tradition de son art. Cambert, Nivers, Le Bègue, Gautier, d'Anglebert (qui fut son survivancier), Hardelle (un de ses plus fidèles disciples, à qui il légua ses manuscrits) comptent parmi les plus dignes.

Mais ceux qui ont, dans la postérité, porté au plus haut le renom de son enseignement et qu'il eut le mérite d'avoir distingués lui-même, ce furent les trois premiers Couperin.

Le nom que Jacques Champion avait ajouté à celui de ses pères est celui d'un bien de famille qu'il possédait dans la Brie, où nous revenons : la terre de Chambonnières, « au Plessis-feu-Ausoult, près Rozoy-en-Brie », spécifie le contrat qui fit entrer le domaine dans sa famille. Notons en passant que l'auteur qui nous a fourni les plus anciens renseignements sur cette partie de notre sujet, Titon du Tillet, nous a induits en erreur en prétendant que l'artiste avait acquis des droits à ce nom par son mariage : c'est son père, et non pas lui, qui avait épousé la fille de « Robert Chartriot, escuier, sieur de Chambonnière » ; lui-même fut l'époux de la fille d'un huissier audien-cier au Châtelet, avec qui il se maria en 1652.

Le lieu dit la Chambonnière et la paroisse de

Plessis-Feu-Aussous (ces localités subsistent et n'ont pas changé de nom) sont à petite distance de Chaumes.

Un jour d'été — on célébrait la Saint-Jacques : c'était donc un 24 juillet — les amis du seigneur claveciniste étaient réunis dans sa maison, venus pour lui souhaiter sa fête. On devisait avec animation autour d'une table bien servie et l'on buvait force rasades. L'époque était, semble-t-il, celle de la Fronde en ses dernières années, peut-être 1652. « Je ne connais rien de mieux, aux jours de dimanche et de fête, que de parler guerre et bataille, tandis que là-bas, bien loin, les peuples se cassent la tête... » Ainsi devaient déjà dire les hôtes du baron, tout en rendant leur hommage aux dons de l'auteur de la nature ! Soudain, dominant les voix joyeuses, des accords d'instruments retentirent au dehors. On écouta, et, dans la chaleur communicative du festin, on se déclara ravi. Qui donc avait eu la délicate pensée de régaler le maître de céans par cette agréable aubade ? La porte s'ouvrit, et, du haut des degrés, Chambonnières aperçut, rangés devant sa maison, un groupe de jeunes gens qui s'escrimaient à qui mieux mieux sur le violon. On était au grand siècle et les manières étaient courtoises : des saluts furent échangés ; remerciements, compliments ; le maître fit entrer les

donneurs de sérénade et les invita à prendre place autour de la table. De qui donc, interrogea-t-il, était cette bonne symphonie? (Notons au passage ce trait de mœurs du temps : Chambonnières ne dit pas à ses visiteurs qu'ils jouaient très bien du violon; il fut plus pressé de s'enquérir de l'auteur de leur musique : c'est que le répertoire instrumental était à cette époque en telle période de formation que chaque maître de musique, presque chaque exécutant, était obligé d'en constituer un pour son propre usage; et l'on devine que, dans les campagnes, le style n'en devait pas toujours être très relevé). Celui des musiciens qui semblait être l'animateur de la bande répondit à l'étonnement louangeur de son hôte en se présentant. Il dit qu'ils étaient là trois frères; qu'ils venaient de Chaumes; que non seulement ils savaient jouer du violon, mais aussi de l'orgue. Lui, l'aîné, se prénomma Louis; auprès de lui était François, son cadet, et ce jeune garçon là-bas était Charles. Pour nom de leur famille : Couperin.

Les compliments recommencèrent, avec les protestations d'une amitié contractée *inter pocula*. Chambonnières dit à son interlocuteur qu'un homme tel que lui n'était pas fait pour rester dans une province et qu'il fallait qu'il vînt avec lui à Paris. Ce n'était pas pour autre chose que pour

se l'entendre dire que Louis Couperin avait organisé son expédition. Il se mit avec empressement sous le patronage de Chambonnières; quand celui-ci retourna à Paris, il l'y rejoignit; ses deux frères, François et Charles, suivirent bientôt.

C'est de ce jour que la famille Couperin est entrée dans l'histoire, et pendant deux siècles, ou presque, elle n'en sortira pas. Nous verrons ses membres successifs jouer leur rôle, toujours honorable, quelquefois glorieux, dans la vie musicale française, depuis le commencement du règne de Louis XIV jusqu'à la fin de la royauté.

Ils ont eux-mêmes formé une dynastie.

Leur souveraineté a été confirmée par les termes mêmes dont on se sert pour distinguer leurs noms : l'un des Couperin est François I, un autre François II; le plus génial a mérité d'être honoré de la qualification : « le Grand », comme Louis XIV. Pendant ces deux siècles où l'esprit français a brillé d'un si magnifique éclat, ils en ont exprimé la nature musicale en ce qu'elle a de plus intime et de plus permanent. Le cas est unique d'une pareille continuité; aussi méritait-il qu'il soit examiné dans son ensemble et étudié dans son plein développement.

Nous venons de voir les premiers Couperin se donnant la main au jour de leur mise en route.

Suivons-les maintenant dans leur vie en retraçant d'abord leur histoire. Quand cela sera fait, nous nous attacherons à considérer les diverses productions de leur art et chercherons à en dégager le sens, nous arrêtant surtout, ainsi qu'il convient, devant celui à qui fut due la principale gloire de leur nom.

II

LES PREMIERS COUPERIN

La famille Couperin était établie dans la Brie dès le xvi^e siècle. A Beauvoir, village limitrophe de Chaumes, un Mathurin Couperin, grand-père des premiers représentants de la dynastie musicale, était « praticien » — chicanous, eût dit Rabelais. Un de ses fils, Denis, se haussa jusqu'à la charge de notaire royal. Denis ! Mathurin ! Noms bien français, convenables à des personnages d'opéra-comique ! Cependant, la famille, quoique de la campagne, était bourgeoise, et Charles Couperin, fils de Mathieu, frère de Denis, n'était pas un paysan. C'est lui qui fut le père de Louis, François et Charles, que nous connaissons déjà. Il avait du bien, étant propriétaire de terres dans le vignoble de Chaumes, au Clos Girard, ainsi qu'au lieu dit la Grand'Saulx, sur le terroir d'Argentières, autre village voisin. Sur la paroisse de Beauvoir était aussi le dixmage de Crouilly, dont nous verrons le nom revendiqué un moment, peut-être comme titre

de noblesse, par un des membres de la famille, lorsqu'elle fut devenue célèbre dans les arts.

Nous ignorons la date exacte de la naissance du premier Charles Couperin, l'ancêtre. Nous savons seulement que sa femme, Marie Andry, qui lui donna un premier fils en 1623, était de 1601; il doit donc être né lui-même à la limite du xvi^e et du xvii^e siècle. Ils eurent huit enfants : Mathurin, Denis, Louis, François, Anne, Marie Elisabeth et Charles. Par un hasard regrettable pour l'histoire de la famille musicale, il s'est produit une lacune dans les actes de baptême de la paroisse de Chaumes : ceux de 1625 et 1634 ont disparu, et c'est justement dans cette intervalle que sont nés Louis et François, les deux premiers héros de notre histoire.

Les compères de Charles Couperin comme parrains de cette nombreuse progéniture étaient, pour la plupart, artisans ou marchands : l'un drapier, un autre meunier; un autre était sergent royal. Quant à Charles lui-même, les Archives lui attribuent « l'état de marchand », sans nous renseigner davantage sur la nature de son négoce. Mais plus tard, quand son dernier fils, prénommé lui aussi Charles, prit femme à Paris en 1662, le contrat donna au père la qualification d'organiste. Cela ne veut pas dire qu'il ait exercé exclusivement cette profession : les habitants

des petites villes cumulent volontiers les occupations les plus disparates, et il se peut très bien que le premier Charles Couperin, après avoir vendu pendant la semaine ses draps ou ses grains, ait eu coutume d'aller le dimanche jouer de l'orgue à la paroisse. Retenons cette aptitude qui lui est prêtée : il n'est pas sans intérêt de la constater, au point de vue de l'atavisme musical des Couperin.

Ce goût et cette activité volontaire expliquent que ses fils aient commencé à pratiquer la musique avant d'être sortis de Chaumes. Aussi bien, les petites villes, au temps jadis, n'étaient pas toujours si dénuées de ressources. Louis, François et Charles Couperin, dès avant d'aller donner leur aubade à Chambonnières, avaient pu trouver autour d'eux de bons exemples, que nous ne connaissons pas. Le répertoire même des ménétriers de campagne, dont l'ambition n'allait pas plus loin qu'à savoir faire danser les filles et les garçons dans les noces et les fêtes du pays, était calqué sur celui des compagnies de violons dans les villes, et souvent celles-ci étaient assez bien exercées. C'était toujours les mêmes suites de branles, courantes, bourrées, tricotets, pavanés, dont l'usage s'est perpétué jusque dans l'œuvre des plus grands maîtres du siècle postérieur. Et puis, il n'était pas interdit

de faire mieux, et de jeunes artistes pleins d'ardeur et d'émulation, comme étaient Louis Couperin et ses frères, avaient pu facilement dépasser leurs modèles. C'est sans doute ce que put constater Chambonnières, dans l'exubérance de son jour de fête, et c'est pour cela qu'il s'intéressa aux jeunes musiciens ses voisins, surveilla leurs progrès, les emmena à Paris et les présenta à la cour.

Accompagnons d'abord les trois frères, qui firent leur entrée dans la vie dans le même temps que Louis XIV et à ses côtés, et considérons quel fut leur rôle pendant cette période, glorieuse entre toutes dans l'histoire de la société, de l'esprit et de l'art français.

LOUIS COUPERIN

Louis Couperin, premier en date de la grande famille musicale, est né à une date que nous ne connaissons pas exactement, son acte de baptême ayant été perdu ; mais ses biographes ont dit qu'il est mort à trente-cinq ans, et cette mort est survenue en 1661 : tenons donc 1626 pour l'année de sa venue au monde.

Nous l'avons vu s'exercer dans sa jeunesse, en son village, au violon, à l'orgue et à la composition. Si les dates hypothétiques concernant les

diverses circonstances déjà exposées étaient admises pour exactes, il aurait eu environ vingt-cinq ans au moment où Chambonnières le prit sous son patronage et où il quitta Chaumes pour Paris. Il n'avait pas de temps à perdre s'il voulait jouer dans la vie le rôle auquel il était prédestiné, lui qui mourut au même âge que Mozart.

Ce peu de temps lui a pourtant suffi pour montrer qu'il était doué d'une nature musicale vraiment rare. Il a laissé après lui un important ensemble d'œuvres. Un recueil manuscrit de « Pièces de clavecin de Mons. Couperin » est conservé à la Bibliothèque Nationale : « trois suites d'un travail et d'un goût admirable, » a dit le premier écrivain qui ait parlé des Couperin avec la compétence et l'estime qui convenaient (Titon du Tillet); « plusieurs bons connaisseurs en musique les ont manuscrites et les conservent précieusement ». Louis ne composait pas seulement pour les instruments à clavier : son œuvre comprend aussi des pages écrites pour les violes. Tout y porte la marque d'une nature géniale et proprement unique en son temps. Nous essaierons plus loin de définir le caractère de cette musique et d'en faire ressortir les mérites.

Les manuscrits de Louis Couperin offrent, en dehors de leur valeur d'art, l'intérêt de nous

fournir des données précises sur certaines parties de la vie de l'auteur : c'est à quoi nous voulons nous arrêter surtout présentement. Une *Fantaisie* pour le clavier porte la date : « A Paris au mois de décembre 1656 », tandis qu'une *Chaconne* indique celle de 1658; et déjà antérieurement Couperin avait écrit le « Tombeau de Monsieur Blancrocher », faisant allusion à un événement qui paraît remonter à l'automne de 1652.

En tout cas, dès janvier 1656, il prenait part, comme violon, à l'exécution musicale d'un ballet de cour. Il avait, dit encore Titon du Tillet, reçu du roi une charge de dessus de viole, créée pour lui. On a douté de l'exactitude de ce renseignement qui, dans d'anciennes biographies, s'est trouvé mêlé à une erreur manifeste : l'on disait qu'il avait dû cet emploi à Louis XIII, ce que son âge rend impossible; mais en restituant cette initiative à Louis XIV, on aura rétabli la vérité. Si l'on n'a pas retrouvé de document authentique établissant que Louis Couperin a été admis au service du roi, l'on en connaît un qui désigne ses successeurs; par surcroît, la même pièce est celle qui nous renseigne exactement sur la date de sa mort; elle nous dit : « Hotman et le Camus, les deux plus habiles à toucher la viole et le théorbe, se partagent la place qu'avait le sieur Couperin, vacante par sa mort le

29 aout 1661 » (Pirro, de la Laurencie). Pour la représentation du Ballet de *Psyché* ou de la *Puissance de l'Amour*, le 17 janvier 1656, le livret nomme Couperin dans un groupe de « sept musiciens venus pour charmer le sens de l'ouïe ». Il paraît de nouveau, un an après jour pour jour (17 janvier 1657), dans *l'Amour malade*; puis encore, le mois suivant (12 février), dans les *Plaisirs troublés*. Il est mentionné en 1659 dans la distribution du ballet de *la Raillerie* (19 février) comme faisant sa partie dans une « Symphonie de toute sorte de fleurs »; même il n'est pas seul du nom à figurer dans cet aimable groupe, car, quelques places après lui, est inscrit un « Couperin le jeune ». Pour Chambonnières, il dansait dans les ballets du roi, avec les gentils-hommes; c'était sa protection qui avait valu aux petits musiciens de la Brie l'avantage de jouer leur rôle, plus modeste, mais non moins nécessaire, dans ces fêtes royales.

Recourons encore une fois à Titon du Tillet et à son *Parnasse françois*. Il nous dit que Louis Couperin « eut l'orgue de Saint-Gervais et une des places d'organiste de la Chapelle du Roi. On voulut même, ajoute-t-il, lui faire avoir la place de musicien ordinaire de la Chambre du Roi pour le clavecin du vivant de Chambonnières qui en était pourvu; mais il remercia, disant

qu'il ne déplacerait pas son bienfaiteur ». En effet, Chambonnières avait fini par tomber en défaveur. Que Louis Couperin, qui lui devait tout, n'en ait point voulu profiter, cela prouve en faveur de sa délicatesse : au surplus, ce bon sentiment eut sa récompense, s'il est vrai que Louis XIV, lui en sachant bon gré, a créé pour lui la place de dessus de viole. Il n'eût d'ailleurs pas été sur les brisées de son maître en jouant de l'orgue chez le roi, Chambonnières y ayant le titre de « joueur d'épinette » et non point celui d'organiste.

C'est en cette dernière qualité qu'à la ville, plus encore qu'à la cour, Louis Couperin a affirmé sa maîtrise. Il fut organiste de Saint-Gervais, et cette fonction, qu'il occupa pendant le peu d'années qui lui restaient à vivre, a été le point de départ de la fortune musicale de la famille. A partir de son entrée et jusqu'au dix-neuvième siècle, sauf de courts interrègnes, l'orgue de Saint-Gervais ne fut plus touché par d'autres mains que par celles des Couperin.

L'église Saint-Gervais a joué un rôle séculaire dans l'histoire de la musique sacrée en France. Longtemps après que, du haut de la tribune qui surmonte la porte d'entrée de la nef, les Couperin eurent versé sur les fidèles les flots, sans cesse renouvelés, des harmonies de leur puissant

instrument, deux autres tribunes, placées sur chacun des transepts, ont porté des chœurs de chanteurs par lesquels les beautés sublimes de la musique palestrinienne ont été révélées à des générations modernes qui en avaient totalement oublié le langage et l'esprit : ainsi fut renouvelée pour une grande part la mentalité musicale en France au seuil du vingtième siècle. Au dix-septième, Saint-Gervais était une des principales paroisses du quartier du Marais, centre du Paris mondain au moment où Louis fut admis à s'y faire entendre. Peu d'années auparavant M^{me} de Sévigné y avait été mariée. Scarron, Philippe de Champagne y avaient leurs tombeaux. Au moment même où celui qui fut la gloire de la famille, Couperin le grand, prenait place à son tour devant les claviers de son orgue, Bossuet venait prononcer du haut de sa chaire l'oraison funèbre de Michel Le Tellier : ainsi, sous les mêmes voûtes, les deux maîtres du Verbe et de l'Harmonie répandaient, chacun par les moyens qui lui étaient propres, la grande parole.

Pour l'instant, nous n'en sommes encore qu'aux débuts, incertains là comme partout. Nous ne sommes même pas exactement fixés sur l'époque où, prenant la succession de l'emploi occupé précédemment par Biermann et Robert du Buis-

son, Louis Couperin a inauguré ses fonctions à Saint-Gervais.

L'instrument sur lequel il s'exerça n'était pas non plus celui que nous pouvons voir et entendre aujourd'hui dans l'église : celui-ci, d'ailleurs un des plus anciens de Paris, n'a été construit qu'au milieu du xviii^e siècle. C'était un vieil orgue, que la paroisse possédait depuis longtemps. Placé d'abord au bas de la nef, à proximité du chœur, il ne fut porté sur la tribune qu'après l'édification de la nouvelle façade, vers le premier quart du xvii^e siècle. Un détail de construction va nous faire comprendre ce qu'était cet instrument d'un autre âge pendant la première période durant laquelle les Couperin en touchèrent : en 1714, il fut fait un relèvement au cours duquel l'organiste en titre (c'était alors le grand Couperin) fit observer « que les volets du grand buffet de l'orgue étaient inutiles et dommageables par leur grand poids » et demanda qu'ils fussent supprimés, ce qui fut accordé. La disposition décrite est conforme à celle des plus vieux instruments, remontant au temps de la Renaissance ou du moyen âge, où les tuyaux de montre étaient enfermés derrière des rideaux qu'on ouvrait au moment de jouer (Tessier). On en était encore là à Saint-Gervais quand François Couperin, son père, son oncle, et encore après lui deux de ses

neveux, se firent une réputation d'organistes, qui fut universelle.

Un témoignage nous est resté de l'activité de Louis Couperin comme organiste et du parti qu'il savait tirer de son instrument archaïque : cela est assez rare, car les organistes d'autrefois, grands improvisateurs, nous ont laissé peu de leur musique écrite. Nous avons dû cette heureuse exception à Philidor, dont plusieurs manuscrits donnent la notation d'un morceau intitulé : *Piesce qui a esté faite par M. Couprins pour contrefaire les carillons de Paris et qui a toujours esté jouez sur l'orgue de Saint-Gervais entre les vespres de la Toussins et celles des Morts*. C'est un usage parisien non encore aboli que celui de ces carillons funèbres que l'orgue faisait retentir, le jour de la Toussaint, comme introduction à l'office des Morts. Louis Couperin en serait-il l'initiateur? Cela est moins que probable. Le document musical n'en a pas moins son intérêt, au moins par sa rareté, et parce qu'il nous montre le premier des Couperin dans l'exercice de leurs fonctions à Saint-Gervais. Son carillon du jour des morts, sonnait à toute volée, est d'ailleurs plus joyeux que funèbre.

Voici un autre détail qui confirme l'estime dont Louis Couperin jouissait parmi ses confrères. Quand Roberday fit paraître son livre de

Fugues et Caprices en 1660, ayant introduit dans le cahier quelques morceaux qui n'étaient pas de lui, il en déclara loyalement les auteurs : l'un était Frescobaldi, un autre Froberger, un troisième Ebner ; en outre, certains sujets de fugue lui avaient été fournis par des musiciens contemporains, entre lesquels il nomma Cambert, d'Anglebert, La Barre, Cavalli, Roberday : à côté d'eux, Couperin.

Enfin — et ce dernier hommage n'est pas le moins digne d'être retenu — La Fontaine a désigné par leur commun nom les trois frères, dans un vers de son épître à M. de Nyert, où, voulant surtout faire l'éloge d'une musicienne en vogue, il assemble les clavecinistes les plus réputés de l'époque :

L'illustre Certain

Dont le rare génie et les brillantes mains

Surpassent Chambonnière, Hardel, les Couperains.

Ainsi le bon renom de la famille, dont l'aîné était à la fois le chef naturel et le représentant le plus autorisé au point de vue de l'art, était déjà établi parmi les « honnêtes gens » du grand siècle, alors que celui qui devait jeter sur elle l'éclat le plus vif n'avait pas encore paru.

Louis Couperin, nous l'avons vu, est mort le 29 août 1661. Il était resté célibataire. C'est par

ses frères que devait être assurée la continuation de la lignée.

FRANÇOIS I^{er} COUPERIN

Le second des Couperin a joui du dangereux privilège de porter le même prénom que son neveu, gloire de la famille ; aussi les a-t-on souvent confondus. Ce ne fut pas trop, il faut l'avouer, à l'avantage de l'ancien. La meilleure manière qu'on ait trouvée de les distinguer l'un de l'autre fut de les appeler François I^{er}, François II. Pouvait-on, l'un ayant mérité le titre de Couperin le grand, nommer l'autre : Couperin le petit ? C'eût été trop impertinent ! On avait pensé un moment avoir un moyen de les reconnaître. On avait lu sur le titre d'une œuvre musicale le nom : Couperin de Crouilly, et cette œuvre passait pour être de la composition du premier François ; ce noble titre lui fut attribué bénévolement par un commun accord des biographes modernes. Il est vrai qu'aucun ancien n'en avait jamais fait état, non plus que nul document authentique. Le lieu dit « Crouilly », est une terre voisine de Chaumes, qui a pu appartenir à la famille Couperin ; mais rien ne nous informe que ce François en ait été l'héritier. L'unique mention du nom : « Couperin de Crouilly » est fournie par le privilège (manuscrit) d'un livre de « Pièces d'orgue

consistantes en deux messes, etc. », qu'on a cru être de la composition du Couperin de la première génération; mais rien (on le verra bientôt) n'est moins certain que cette attribution. Du coup, si ces pièces d'orgue sont d'un autre François Couperin, l'ancien perd tous ses droits au titre nobiliaire, en même temps qu'à l'estime de la postérité en tant que compositeur.

Par surcroît, il a été constaté naguère qu'aucune justification authentique ne confirme l'opinion commune que le premier François Couperin a été organiste à Saint-Gervais. A la mort de son frère aîné Louis, la fonction a passé au plus jeune, Charles. François l'a-t-il reprise à la mort de ce dernier? On l'a cru, du moins à l'époque moderne. Mais les contemporains ne l'ont pas dit. Ceux-ci, tout en reconnaissant que François Couperin (qu'ils n'appellent jamais de Crouilly) jouait de l'orgue de même que ses frères, constatent qu'« il n'avait pas les mêmes talents » (Titon du Tillet). Les documents renseignant sur lui, contrats, actes de baptême, tout en le qualifiant « organiste », ne spécifient pas qu'il ait été attaché à telle ou telle église. La plupart le logent dans la paroisse Saint-Louis-en-l'Île : serait-ce point celle où il aurait exercé son art? Seul l'acte de baptême de son quatrième enfant, Nicolas, du 22 décembre 1680, déclare qu'il demeurait alors

rue des Rosiers, paroisse Saint-Gervais (Jal); mais il n'est pas dit qu'il y fût organiste. Aucun autre document n'indique non plus qu'il ait été titulaire de cette place après ses frères Louis et Charles et avant son neveu et filleul François : nous verrons au contraire que celui-ci, âgé de onze ans à la mort de son père, fut laissé, avec sa mère, en jouissance du logement de l'organiste où il était né et où il fut maintenu définitivement lorsqu'il eut l'âge d'être agréé dans la fonction : période intérimaire de six années durant laquelle il se peut que l'oncle François soit monté quelquefois à l'orgue, mais à titre bénévole uniquement. Il faut ajouter que l'orgue de Saint-Gervais ne fut pas dépourvu de titulaire pendant ce laps : Lalande, qui, avant d'entrer au service de Louis XIV, fut organiste dans quatre églises de Paris, comptait Saint-Gervais parmi elles (Tessier). Ainsi l'ancien François Couperin se trouve-t-il privé à la fois de trois qualités qu'on avait crues siennes : il ne s'est pas appelé Couperin de Crouilly, il n'est pas l'auteur des Pièces d'orgue et il n'a pas été organiste à Saint-Gervais¹.

Né à Chaumes quelques années après son frère Louis, vraisemblablement en 1631, François

1. Nous discuterons dans un appendice, la question de ces diverses attributions.

Couperin faisait partie de la bande joyeuse des petits violons qui s'en furent donner l'aubade à Chambonnières; quand celui-ci emmena l'aîné à Paris, il suivit le mouvement. Peut-être même les accompagna-t-il immédiatement. On le voit installé dans la grand'ville en 1662. Il s'y marie cette année, le 25 juin, avec Magdeleine Joutteau, en la paroisse de Saint-Louis-en-l'Île; pour témoins, il a un organiste et un facteur d'orgue. Bientôt veuf, et sans enfants de cette première union, il se remaria avec Magdeleine Bongard, grâce à qui put se continuer la dynastie. Le 12 novembre 1668, il tint sur les fonts baptismaux, à Saint-Gervais, celui qui devait rendre illustre le nom de la famille et son propre prénom. Quelques années auparavant, il avait été témoin au mariage du père de cet enfant, son jeune frère Charles (1662). Par réciprocité, son filleul, le futur grand Couperin, étant âgé de neuf ans (1677), fut parrain d'une des filles qu'il eut de sa seconde femme. L'on voit que la meilleure harmonie régnait entre eux.

Un portrait provenant des derniers survivants de la famille Couperin, acquis par l'État vers le milieu du XIX^e siècle et aujourd'hui à Versailles, montre, assis devant un clavier d'orgue, un homme à la physionomie ouverte et au regard clair, l'air capable, portant perruque, correcte-

ment vêtu à la mode du siècle de Louis XIV, tel un personnage de Molière, et posant sur les touches des mains fines et adroites. On a pensé que c'était le premier François Couperin; le catalogue du Musée le spécifie. Mais cela même est-il certain? Sans entrer dans aucune discussion, M. Jean Chantavoine a constaté une grande ressemblance entre ce portrait et celui, indiscutable, du second François. Mais alors, qui empêche de croire que les deux images sont celles du même homme? L'argument tiré du costume est peu décisif: Couperin le grand avait trente-deux ans à la fin du xvii^e siècle; il avait eu tout le temps de s'habiller à la mode de Louis XIV. Au reste, l'oncle était vieux et le portrait est celui d'un homme encore jeune. Faudrait-il donc, même pour cela, dépouiller le pauvre Couperin l'ancien, au profit de son neveu, d'une des dernières plumes dont on avait cru le voir paré?

Violoniste assez pour avoir su faire sa partie dans la symphonie de la Chambonnière, notre homme fut sans doute ce « Couperin le jeune » dont le nom est inscrit sur le programme du ballet de *la Raillerie* en 1659, à côté de celui de son aîné. Claveciniste, il doit avoir sa part à l'éloge collectif décerné par La Fontaine aux « Couperains », et c'est indubitablement lui que

visé un éloge contenu dans la « lettre de l'abbé Le Gallois à M^{lle} Regnault de Sollier touchant la musique » où sont nommés les « illustres » parmi les clavecinistes : Le Bègue, Hardelle, Buret, Danglebert et « Fr. Couperin ».

Le meilleur de son renom fut dû à l'enseignement. La Borde, qui ne le cite aucunement comme compositeur, lui concède la qualité de professeur. Titon du Tillet, plus près de lui, en a tracé, un portrait original : « Il excellait dans l'art d'enseigner en particulier les pièces de clavecin de ses deux frères... C'était un petit homme qui aimait fort le bon vin et qui allongeait volontiers ses leçons quand on avait l'attention d'apporter près du clavecin une carafe de vin avec une croûte de pain, et une leçon durait ordinairement autant qu'on voulait renouveler la carafe de vin. » Une note manuscrite, retrouvée par M. Bouvet sur un exemplaire des œuvres du neveu, résumant les notions qu'on avait en son temps sur la famille, le définit par ces mots brefs : « François Couperin, grand musicien et grand ivrogne. » Et s'il était permis encore de le prendre pour l'auteur des Messes pour orgue, sa physionomie d'épicurien serait complétée par ce mot qu'on peut lire sur un des rares exemplaires de l'œuvre, après le salut final « *Ite missa est — Deo gratias* » : « La messe est dite, allons dîner. »

François Couperin mourut à l'âge de soixante-dix ans, vers 1701, écrasé par une voiture : accident des rues de Paris, chose banale en tout temps. Il laissait quelque fortune : sa femme et ses enfants vendirent, en 1712, une maison qu'il leur avait léguée, rue Saint-Anastase, au Marais. Les Couperin étaient une bonne famille. Et si l'on a retiré à celui-ci le bénéfice moral de quelques titres dont on avait eu, sur sa bonne réputation, l'illusion de le croire chargé, il est un mérite qui ne peut pas lui être contesté : seul des trois frères qui représentent la première génération des Couperin musiciens, il a fait souche. Si d'autres Couperin ont exercé leur art et vécu jusqu'au milieu du XIX^e siècle, c'est à François, premier de nom, que cela fut dû.

CHARLES COUPERIN

Charles Couperin, le plus jeune des trois, eut une vie brève presque à l'égal de son aîné : né en 1638, il était mort en 1679, à quarante et un ans. Aucune œuvre musicale de lui ne nous est restée. Mais il a laissé ce que la lignée des Couperin a produit de plus précieux : son fils !

Aussi peut-on dire que toute sa vie se résume en cette paternité. Ce que nous savons de lui

se réduit, ou presque, à quelques actes d'état civil : il a vécu, il a donné la vie, il est mort.

Il a été baptisé à Chaumes le 9 avril 1638. Le 20 février 1662, il se maria à Paris, avec la fille d'un « ci-devant barbier de la grande écurie du roi », Marie Guérin, qui lui apportait une dot de 3.000 livres, tandis que lui-même lui reconnaissait, suivant qu'il mourrait avec ou sans enfants, un douaire de 8.000 ou 10.000 livres. « François Couperin, organiste à Paris, frère du dit Charles » signa au contrat (Cauchie).

Six ans et demi après ce mariage de Charles Couperin avec Marie Guérin, le 10 novembre 1668, est né leur enfant unique : ce devait être Couperin le grand. Et quand celui-ci fut âgé d'environ onze ans, son père mourut (1679).

Voilà à quoi se bornent nos connaissances positives sur la vie et la destinée du plus jeune des premiers Couperin.

Il faisait partie de l'expédition musicale organisée par ses aînés en l'honneur de Chambonnières : « Les trois frères Couperin, avec de leurs amis aussi joueurs de violon, firent partie un jour de la fête de M. de Ch... » Ainsi Titon du Tillet a-t-il commencé son récit. La différence de l'âge de Charles avec ceux de Louis et François a été cause que l'on n'a pas cru pouvoir trop reculer dans le passé la date conjecturale de

cette première manifestation de leur vie musicale ; mais en la reportant, comme on l'a fait, à l'été de 1652, tout s'arrange très bien, le plus jeune, alors dans sa quinzième année, étant assez grand garçon pour avoir su faire, dans un ensemble instrumental, une partie intermédiaire qui ne devait pas être très difficile.

Nommant parmi les clavecinistes célèbres « les Couperins », la Fontaine a évidemment voulu admettre Charles en la compagnie de ses deux frères ; il s'était donc fait lui-même une petite réputation.

De même, le biographe qui nous a appris que François « avait le talent de montrer les pièces de chacun de ses deux frères » implique, par là même, que Charles, comme Louis, a composé pour cet instrument. Il faut avouer cependant que pas une note de musique n'a été retrouvée qui puisse lui être attribuée.

Enfin son renom comme organiste fut grand et lui a longtemps survécu. Plus d'un siècle après sa mort, La Borde dans son énumération sommaire des membres de la famille, disait que Charles « touchait l'orgue supérieurement », reproduisant à peu près textuellement l'appréciation antérieure de Titon du Tillet : « Il se fit connaître par la manière savante dont il touchait l'orgue » ; puis, venu à parler de son illustre

fil, le même auteur en profitait pour revenir sur lui, le qualifiant « un des meilleurs organistes de son temps ».

Tous les biographes sont d'accord pour admettre que Charles Couperin, immédiatement après la mort de son frère Louis, lui a succédé à l'orgue de Saint-Gervais. Il y avait accompli dix-huit années de service lorsqu'il mourut dans cette maison de la rue du Monceau-Saint-Gervais qui fut longtemps l'asile de la famille Couperin et où devaient habiter encore longtemps, unis en un affectueux accord entre eux comme avec son souvenir, la veuve qui avait été durant si peu d'années sa compagne et l'illustre fils qu'elle lui avait donné.

III

COUPERIN LE GRAND

Celui-ci, c'est le prédestiné. Sans lui, assurément, les Couperin auraient laissé le souvenir d'une famille « estimable par ses talents et son honorabilité », comme l'a jugée un de ses anciens historiens (La Borde). Mais, aux consciencieux efforts de tous à bien remplir leur tâche, il a joint quelque chose qui ne fut qu'à lui seul : le génie.

Cette bonne réputation du nom, qui aurait peut-être été effacée assez vite, il l'a haussée jusqu'à l'immortalité.

Le mot n'est pas trop fort quand il s'agit de définir la destinée d'un homme tel que fut François Couperin. Sa vie, certes, fut tranquille et modeste. Elle n'a rien eu de la magnificence de celles des grands vainqueurs, pas même de ces brillants artistes dont la carrière fut une suite de triomphes éclatants. Cependant sa supériorité a toujours été reconnue. On l'a appelé « grand » en son siècle même. La Borde, résumant sa vie, annonçait sa naissance par ces mots : « François

Couperin, surnommé le grand. » De son vivant Sébastien de Brossard, parlant de « Couperin l'ancien » disait : « C'était l'oncle de *celui qui règne aujourd'hui*. » Ainsi simple organiste, il était, dans son art, reconnu comme souverain.

Cette renommée fut d'autant plus méritoire qu'elle a été acquise sans ces petits moyens qui sollicitent l'attention et forcent le succès, « sans grimace, sans faux-monnayage, » comme Nietzsche le dira plus tard à propos d'un autre musicien de même race. Sa vie, comme son art, fut un modèle de tenue. François Couperin a pratiqué toutes les formes musicales connues de son temps, hormis une seule : l'opéra. S'étant privé volontairement des succès dus au prestige du théâtre, il renonçait par là même à ce qui pouvait projeter sur lui l'éclat le plus direct : mais cet éclat devait sembler factice à lui-même. Qu'il reçoive la récompense de cette réserve un peu hautaine, aujourd'hui où, par un heureux revirement, la musique pure a repris son rang, et où Couperin en est devenu une des plus dignes personifications.

Nous savons de quel milieu éminemment favorable il est issu. Il est né, pourrait-on dire, dans les fonts baptismaux de Saint-Gervais. Étant venu au monde le 10 novembre 1668, il y fut tenu, le surlendemain 12, par son oncle

François, premier du prénom dans la famille. Son père Charles habitait depuis sept ans, et, antérieurement, son oncle Louis avait occupé le logement dont la fabrique de Saint-Gervais concédait la jouissance à son organiste. Sur le côté septentrional de l'église, encadrant le cimetière, s'étendait une rangée de maisons basses, datant du quinzième siècle, déjà vieilles au moment où les premiers Couperin s'y installèrent. Celles que l'on voit aujourd'hui en façade sur la rue François-Miron, d'architecture plus récente, ont été reconstruites à peu près sur le même emplacement ; la rue était dénommée alors rue du Monceau-Saint-Gervais ; plus tard on l'appela rue du Pourtour. L'on a exhumé de vieux papiers relatifs aux occupants successifs de la maison de l'organiste, du xvi^e au xviii^e siècle (Tessier) : nous savons par eux que Charles Couperin y habita avant son fils François ; que, lorsqu'il fut mort, sa veuve y fut maintenue avec l'enfant, évidemment en considération de la précocité reconnue de celui-ci, en qui l'on pouvait déjà entrevoir un continuateur de la dynastie musicale ; qu'enfin, à dix-sept ans, François remplissait déjà le service d'organiste et qu'il reçut bientôt la titularisation.

Charles Couperin avait évidemment dirigé les premières études de son enfant, âgé de onze ans quand il mourut. Il se peut qu'à son tour le

premier François, son oncle et parrain, lui ait donné ses leçons : on l'a dit, c'est une hypothèse plausible, que rien n'a confirmée. Par contre, leur premier biographe, Titon du Tillet, a désigné pour son vrai maître leur compatriote briard, Thomelin, organiste à Saint-Jacques-la-Boucherie. « Il fut pour lui un second père, » atteste l'écrivain.

Cette admission définitive du jeune Couperin à l'orgue de Saint-Gervais n'était qu'un premier pas dans la carrière. Comme homme même, il se montra empressé à jouer son rôle dans la vie. A vingt et un ans, il était déjà père : l'acte de baptême de sa première fille, Marie-Madeleine, est daté du 11 mars 1690.

La même année nous apporte un autre document concernant une œuvre sur l'attribution de laquelle ont été commis des errements graves. Il en a déjà été dit quelques mots. A cette époque, le jeune François Couperin était dans sa vingt-deuxième année, tandis que l'ancien allait atteindre sa soixantième ; la question est donc de savoir si l'œuvre dont il s'agit est une composition de la jeunesse de l'un ou de la vieillesse de l'autre.

Le 6 novembre 1690 fut enregistré un privilège, accordé le 2 septembre précédent, pour la gravure d'un recueil de musique sur le chant de

l'église, au « S^r Couperin de Crouilly, organiste à Saint-Gervais ». Disons tout d'abord qu'il n'en fut jamais fait usage : l'œuvre qu'il concerne n'est venue jusqu'à nous qu'en manuscrit.

Lequel des deux François Couperin a désigné ce surnom : « de Crouilly » qu'on ne voit paraître que cette seule et unique fois pendant les deux siècles et demi de l'histoire de la famille Couperin ? On a pensé que c'était l'ancien. Pure hypothèse, et qui ne repose sur aucune donnée positive. Au contraire, le texte du privilège fournit une indication devant la précision de laquelle il faut s'incliner : le Couperin qu'il concerne y est dit « organiste à Saint-Gervais ». Or, nous savons, maintenant, à n'en plus douter, que l'organiste de Saint-Gervais en 1690 était le jeune François Couperin, et non autre, et que cette qualité n'a jamais appartenu à l'ancien, à aucune époque de sa vie. Quant à l'addition de « Crouilly » au nom patronymique, elle peut nous surprendre : en tout cas il n'y a aucune raison pour qu'elle s'applique à l'oncle plutôt qu'au neveu. Il est explicable qu'en entrant dans la vie le représentant d'une nouvelle génération ait un moment pensé nécessaire de se distinguer de ses parents par un nom qu'ils n'avaient point porté : rien même n'indique qu'il y ait eu là une intention de se donner des airs

de noblesse. En tout cas, ce ne fut qu'une fantaisie passagère : jamais avant ou après 1690 le nom ajouté « de Crouilly » n'est venu désigner un membre quelconque de la famille Couperin.

Une seule fois nous verrons reparaître ce nom ; mais ce sera beaucoup plus tard, et non pour désigner un auteur, mais pour servir de titre à une composition musicale, qui sortira précisément de la plume de Couperin le grand.

Rappelons-nous que Crouilly est une terre voisine de Chaumes. Il advint, longtemps après 1690, que le souvenir de ce lieu revint à la pensée de celui qui, pendant un jour de sa jeunesse, avait, songé à en prendre le nom. Un des morceaux de son quatrième livre de *Pièces de Clavecin* (la dernière œuvre qu'il ait fait paraître) a pour titre : « *La Crouilly ou la Couprinette* ». Il est charmant, dans un style de musette, de pastorale rustique, qui contraste avec les pièces de facture savante rassemblées dans cet ouvrage d'un grand artiste arrivé au seuil de la vieillesse. On y perçoit comme un écho d'impressions campagnardes éprouvées par lui lors de quelque séjour fait au pays des siens. Mais cette évocation du nom de Crouilly est son propre fait, non celui d'un autre. Ainsi se rapprochent des œuvres conçues aux deux bouts de sa vie, et qui l'encadrent avec une parfaite unité : les *Pièces de*

Clavecin, conclusion d'une série glorieuse dans l'histoire de l'art; les *Pièces d'orgue*, par lesquelles l'auteur, en se plaçant sous le patronage du même nom, avait inauguré l'ère de sa production. Nous insisterons en son lieu sur le haut mérite de cet ouvrage, et ce n'est pas là la moindre raison que nous ayons d'en attribuer la création à la jeunesse de Couperin le grand¹.

Musicien d'église à ses débuts, le jeune Couperin ne craignait pas de se répandre en même temps dans des milieux où l'on cultivait un art tout profane. Suivant l'exemple de son père et de ses oncles, il allait jouer du clavecin dans les concerts qui se donnaient parmi les sociétés mondaines. Ces récréations musicales avaient joui d'une vogue grandissante pendant tout le xvii^e siècle, subissant tour à tour les transformations dues aux variations du goût comme aux progrès de la technique.

Le règne du luth avait pris fin au moment où Couperin commença d'affirmer sa supériorité sur le clavecin. De même les violes, instruments précieux et discrets, avaient vu leur faveur s'effacer peu à peu devant l'éclat des violons.

1. Voir à l'Appendice placé à la fin de ce livre la discussion documentaire de cette question, déjà annoncée ci-dessus lorsqu'il fut question du premier François Couperin. Voir aussi, dans la partie consacrée à l'œuvre des Couperin, les considérations relatives à la valeur artistique des pièces d'orgue.

Par contre, le goût du chant n'avait point cessé : il continuait à fournir le principal élément des concerts qui se multipliaient dans les salons de Paris. Rappelons-nous ce que disait le maître à chanter au bourgeois gentilhomme qui, pour se donner des airs de qualité, voulait avoir un concert de musique chez lui : « Il vous faudra trois voix, un dessus, une haute-contre et une basse, qui seront accompagnés d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles. » L'énumération est d'une exactitude minutieuse. Mais déjà, depuis Molière, des transformations s'étaient produites dans le goût comme dans l'outillage, et le clavecin avait pris une place plus importante : son rôle n'était plus borné à la réalisation des basses continues ; il s'était haussé au rang de soliste.

Dès longtemps les réunions musicales, soit chez les grands, soit chez les artistes, étaient un des attraits de la société parisienne. Nous avons vu autrefois Chambonnières invitant des amateurs de haute distinction — Huygens, Mer-senne — à fréquenter ses assemblées des « Honnestes curieux » et, tout baron qu'il se dit, s'exhiber devant eux comme virtuose. Lambert et sa belle-sœur, M^{lle} Hilaire, faisaient admirer, dans des auditions très suivies, les « dialogues

en musique » antérieurs aux opéras de leur parent et allié Lulli. La famille de La Barre, comparable, par le nombre comme par les talents, à ce qu'allait être bientôt celle des Couperin, appelait auprès d'elle les meilleurs instrumentistes de Paris pour donner avec eux les concerts spirituels que « toute l'Europe a ouï vanter ». Les plus habiles compositeurs faisaient porter leur musique chez M^{lle} Certain qui, « de ses brillantes mains », la faisait entendre à l'auditoire le plus qualifié pour applaudir les œuvres et l'interprète. Il n'était pas jusqu'à des hommes d'église qui, certains jours, ne transformassent leurs presbytères en salles de concert : tel ce curé de Saint-André-des-Arcs chez qui l'on entendit pour la première fois en France les œuvres religieuses de Stradella, Rossi, Melani.

Dans sa vieille maison branlante du Monceau-Saint-Gervais, dont les fenêtres donnaient sur un cimetière, le jeune Couperin ne pouvait pas songer à recevoir la société parisienne. Mais il allait chez les autres, et, en même temps qu'il faisait apprécier son talent, grandissant de jour en jour, il s'initiait au style de nouvelles œuvres toutes différentes de celles dont « ses ancêtres », comme il disait volontiers, lui avaient laissé les modèles.

L'heure était celle où une importante évolution

commençait à se produire, par toute l'Europe, dans le style de la musique instrumentale. Une forme nouvelle, la sonate, tendait à s'implanter, en opposition avec la vieille suite formée d'airs de danse. Elle venait d'Italie. Corelli, sans l'avoir créée, était reconnu comme le maître du genre.

Dès le premier contact, Couperin fut conquis. Il ne se dit pas : « Moi aussi je serai peintre », mais : « Je composerai des sonates ! » Mais comment s'y prendre pour faire admettre par les Parisiens une telle prétention, exorbitante de la part d'un jeune musicien français, qui eût été vite renvoyé à son orgue s'il avait eu l'effronterie de l'avouer ? Plein d'astuce, et connaissant déjà son public, il s'y prit d'adroite manière. Il a, beaucoup plus tard, évoqué le souvenir de ce début : il faut lui en laisser conter l'histoire lui-même. Ayant, en 1726, publié, sous le titre : *Les Nations*, un cahier de sonates en trio de sa composition, il en fit précéder l'édition par le petit récit que voici :

Il y a quelques années déjà qu'une partie de ces trios a été composée : il y en eut quelques manuscrits répandus dans le monde, dont je me défie par la négligence des copistes. De temps à autre j'en ai augmenté le nombre, et je crois que les amateurs du vrai en seront satisfaits.

La première sonate de ce recueil fut aussi la première que je composai et qui ait été composée en France. L'histoire même en est singulière. Charmé de celles du signor

Corelli, dont j'aimerais les œuvres tant que je vivrai, ainsi que les ouvrages français de M. de Lulli, je hasardai d'en composer une que je fis exécuter dans le concert où j'avais entendu celles de Corelli. Connaissant l'âpreté des Français pour les nouveautés étrangères, sur toutes choses, et me défiant de moi-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ai, effectivement, auprès du Roi de Sardaigne¹, m'avait envoyé une Sonade d'un nouvel auteur italien. Je rangeai les lettres de mon nom de façon que cela forma un nom italien que je mis à la place. La Sonade fut dévorée avec empressement, et j'en tairai l'apologie. Cela cependant m'encouragea, j'en fis d'autres; et mon nom italiénisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissements. Mes sonades, heureusement, prirent assez de faveur pour que l'équivoque ne m'ait point fait rougir. J'ai comparé ces premières Sonades avec celles que j'ai faites depuis et n'y ait pas changé ni augmenté grand'chose.

Ainsi donc, cette œuvre gravée en 1726 était en partie composée d'éléments remontant à la jeunesse de l'auteur. Même il nous est possible d'en préciser l'époque : elle est de trente-quatre ans antérieure à la publication. Presque toute la vie artistique de Couperin a passé entre ses deux états. Nous reviendrons plus tard sur les importants compléments que l'auteur a ajoutés à sa composition primitive : retenons seulement de « l'Aveu de l'auteur » que la première sonate des *Nations* (*la Française*) est la première œuvre de

1. Sur ce parent, voir ci-après p. 74 et Appendice.

ce genre qu'il ait écrite. Il dit aussi : « Il y en eut quelques manuscrits répandus par le monde ». En effet : on en a retrouvé. Les titres ne sont pas les mêmes, et la musique offre quelques variantes : ce n'en est pas moins la forme primitive de ces sonates, incontestablement. Et ces *reliquiae* nous offrent un tout particulier agrément : elles ajoutent trois sonates à celles que nous a fait connaître l'édition gravée. L'une, dans ces manuscrits, s'intitule : *La Steinkerque*. Ce nom est celui d'une bataille que les armées françaises ont gagnée en 1692. L'on ne saurait douter que Couperin ait profité de la coïncidence et que la composition ait été contemporaine de l'événement. Voilà donc la date fixée — et elle s'accorde en tout point avec l'ensemble des autres faits acquis : c'est en 1692 que Couperin a écrit ses premières sonates, « les premières qui aient été composées en France ». Il avait vingt-quatre ans.

Plein de prudence, il ne se pressa pas pour publier ses œuvres en des éditions dont l'entreprise eût été à ses risques. Il attendit jusqu'à 1713 pour faire graver le premier livre de ses pièces de clavecin. Mais, pour commencer, il ne dédaigna pas de profiter de quelques occasions qui s'offrirent à lui de voir imprimer quelques pages musicales, signées de son nom, sans qu'il lui en coûtât rien. Ce ne furent point, à la vérité, les plus

importantes qu'il ait écrites, et, si elles eussent disparu, sa mémoire n'en aurait pas souffert. Signalons-les cependant comme les témoignages de son activité juvénile aussi bien que des progrès qu'il accomplit par la suite. Ce sont des chansons dans le goût du siècle (faut-il dire, comme Alceste : « Le méchant goût du siècle ? » Ce serait un peu sévère) que Ballard inséra dans ses recueils d'*Airs sérieux et à boire de différents auteurs*, la première en 1697, la seconde en 1701. L'une est un « air tendre », dont le style, qui se rapproche des airs de cour du temps de Lambert, était déjà un peu désuet à la fin du xvii^e siècle. L'autre, « Air sérieux », sur des paroles traduites de l'italien qu'avait déjà mises en musique Alessandro Scarlatti (Bouvet), est d'un contour libre, d'une ligne harmonieuse et flexible et non dénué d'accent; mais, malgré le goût qu'avait Couperin pour la musique italienne, on reconnaît encore ici bien plutôt l'influence du style français d'autrefois. Une troisième ariette : *Air gracieux de M. Couperin*, sur les paroles : « Le langage des yeux est d'un charmant usage », conservée par un manuscrit (Bibliothèque du Conservatoire), est du même caractère aimable et galant.

Prenons note, pour ne rien omettre, d'un « Trio dialogué », retrouvé aussi dans deux manus-

crits de la Bibliothèque du Conservatoire, dont l'un comprend des morceaux sous la rubrique : « Trios de table ». Le titre du « 6^e Trio, M. Couperin » suffira à nous édifier sur l'esthétique de cette composition : *Trois Vestales champêtres et trois poliçons*. C'est une de ces innocentes facéties comme les aimait l'esprit français, sinon gaulois, dont les chansonniers du temps nous ont laissé maints échantillons. C'est ainsi qu'un recueil de Ballard nous annonce, sur le ton d'une solennité bouffonne, un oracle d'Apollon; et, quand le dieu fait retentir sa parole, attendue avec une respectueuse anxiété, l'auditeur entend ce refrain moqueur : *Ton relon ton ton...* Dans le « Trio de table », le cas s'aggrave du fait que le dialogue est établi entre trois voix de femmes et trois voix d'hommes, très correctement écrites. Les « trois Vestales champêtres », en une déclama-tion tragi-comique, clament leur indignation d'être troublées dans leur retraite pas de « téméraires mortels »; à quoi les « trois poliçons » répliquent, sur un six-huit familier, dont on retrouvera l'usage dans les opéras-comiques du xviii^e siècle : « Louison, Suzon, Thérèse... nous venons pour vous voir, etc. ». Nous ne citons rien de tout cela pour ajouter des traits de génie à l'actif de Couperin, mais pour montrer quelle était sa nature ; il ne dédaignait pas, en sa jeu-

nesse, les plaisanteries, fussent-elles un peu grosses, dont son époque aimait à s'égayer.

Titon du Tillet, son biographe, mentionne parmi ses œuvres, outre les pièces de clavecin « connues et estimées par toute l'Europe », des cantates, des concerts de violes et des motets. Nous retrouverons bientôt les motets et les concerts; quant aux cantates, nulle trace n'en est restée. Mais ce n'est point là une raison pour douter du renseignement donné par un écrivain toujours exact : il se peut très bien — et nous devons le croire puisque Titon du Tillet le dit — que Couperin, auteur de sonates, ait composé des cantates aussi. La cantate française, qui a joui pendant un quart de siècle d'une vogue dont témoignent nombre de publications dues à des musiciens d'église et de cour, contemporains de François Couperin et de même famille artistique, était chose nouvelle au temps de sa jeunesse; il a dû, comme les autres, cultiver cette forme intéressante, et nous devons déplorer qu'il n'ait rien publié en ce genre, dans lequel il eût certainement égalé, sinon dépassé, les Clérambault, les Campra, les Batistin, les Mouret, et tels autres — jusqu'à Rameau — qui ont attaché leurs noms à ces productions trop fugitives. La délicatesse de son art y eût sans doute ajouté une note par-

ticulière, qui eût été, pour la cantate française, un embellissement nouveau.

Mais déjà Couperin était occupé de plus grandes affaires. Dès l'année 1693, il était entré au service du roi. Son maître, le compatriote et l'ami des siens, son second père, avons-nous dit, Thomelin, était mort. Il était organiste de la Chapelle du Roi; la place devenait vacante; le jeune maître de Saint-Gervais résolut d'en briguer la charge. Un concours fut ouvert, auquel se présentèrent plusieurs musiciens (on ne nous a pas dit lesquels). Louis XIV vint les écouter. Son choix se porta sur François Couperin, « comme le plus expérimenté en cet exercice, et pour cet effet l'a retenu et retient au dit estat et charge d'un des organistes de sa Chapelle pour y servir en cette qualité pendant le quartier de janvier et jouir de la dite charge, aux honneurs, prérogatives y attachés, et aux gages de 600 livres, droits, profits, revenus, etc. ». Cette nomination fut signée le 26 décembre 1693 : Couperin venait d'avoir vingt-cinq ans.

Organiste de Saint-Gervais, connu de tout Paris comme claveciniste, compositeur, maître de musique, François Couperin était donc, à cet âge, un artiste arrivé. Le roi l'avait distingué, il avait sa place à la cour. Là, au seul point de vue

musical, il se trouvait en honorable compagnie. Les nouveaux collègues avec lesquels il partageait l'emploi d'organiste de la Chapelle étaient Nivers, Buterne, Garnier, tous artistes sérieux et d'âge respectable (Nivers octogénaire), titulaires, comme lui, d'orgues dans les grandes églises de Paris.

A Versailles, ils accomplissaient leur service alternativement par trimestre.

En quoi ce service consistait-il? On ne saurait le dire avec une précision absolue. Dans les paroisses, les rôles étaient parfaitement déterminés : l'organiste montait à la tribune à l'heure de la grand'messe et des vêpres, et de là répondait au chœur, alternant avec lui les versets du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Sanctus* et de l'*Agnus*, du *Magnificat* et des *Hymnes*; il remplissait les silences de l'Offertoire en exécutant quelque pièce concertée, et sans doute, l'office terminé, se faisait librement entendre un moment encore. A l'autre bout de l'église, le chœur chantait. Il chantait sans accompagnement d'orgue. Dans la plupart des paroisses, les voix étaient doublées par les cornets, principalement par la basse de cette famille instrumentale, le serpent (dont l'usage archaïque s'est perpétué jusqu'au dix-neuvième siècle). L'effet de ces mugissements se mêlant aux vociférations proférées par les chan-

tres n'était pas toujours très musical, et l'on conçoit les protestations de Madame de Sévigné qui, entendant chanter le *Credo* à Saint-Paul, se récriait : « Ah ! que cela est faux ! » se reprenant en hâte pour déclarer qu'elle n'en voulait pas au dogme, mais aux notes. C'est que, sauf pour des cas exceptionnels, le plain-chant était seul admis aux offices paroissiaux, exécuté suivant les vieilles routines de l'église gallicane, qui ne s'étaient point améliorées. Quant à la musique jouée par l'organiste, les œuvres laissées par les maîtres (depuis Titelouze jusqu'à François Couperin lui-même) nous ont amplement renseignés sur ses formes et son caractère : c'était, issu du plain-chant, une grande variété de versets, dans tous les tons de l'église, préparés d'avance pour s'adapter aux nécessités de chaque jour, à moins que l'organiste préférât improviser, ce qui lui était habituel.

A la cour, le service religieux était tout autre. Le plain-chant en était banni : tout se chantait « en musique ». Il n'était donc plus question pour l'organiste d'alterner, du haut de la tribune, avec le chœur. Et d'abord, à l'époque où François Couperin prit le service, il n'y avait pas de tribune à la chapelle de Versailles, pas même d'orgue à poste fixe. Cette chapelle, qui n'était pas encore celle que nous connaissons aujour-

d'hui, était située sur l'emplacement de l'actuel salon d'Hercule, dont le plancher au niveau du premier étage ne fut construit que sous Louis XV : elle occupait toute la hauteur de la vaste salle carrée. Des estampes nous en ont fait connaître la disposition : un autel s'étalait au fond ; d'orgue, pas la moindre trace. Il est évident que l'organiste jouait sur un instrument portatif, placé, suivant les besoins, dans le voisinage des symphonistes et des chanteurs ; il se mêlait à eux, au lieu de leur répondre ; son rôle était celui d'accompagnateur, non d'exécutant.

Rappelons-nous que l'on était alors en plein règne de la basse continue. Les paroisses n'avaient pas encore voulu en admettre la pratique, entachée de modernisme : elles s'en tenaient à l'usage d'une polyphonie en décadence. Mais, à Versailles, il n'était pas de nouveautés qui ne fussent accueillies : le goût du siècle y régnait sans partage. Il restreignait considérablement le rôle de l'organiste, qui, dès lors, se trouvait réduit à faire sa partie dans un ensemble.

Malgré cet amoindrissement, Louis XIV eut à son service les organistes les plus éminents qu'il y eût en France : l'honneur d'être au roi et les bénéfices de la charge étaient des raisons suffi-

santes pour les attirer et les retenir. Au reste, lui-même savait bien tirer parti de la diversité des ressources dont il disposait : ses organistes, dès qu'ils avaient fait leurs preuves, avaient tôt fait de passer compositeurs.

Il se faisait une grande consommation de musique à la Chapelle royale. Le riche trésor du plain-chant étant dédaigné, il fallait constituer tout un répertoire et le renouveler sans cesse. C'est à quoi s'appliquèrent tous les musiciens qui, à un titre quelconque, furent attachés à la cour. Couperin, sans autre qualité tout d'abord que celle d'organiste, ne tardera pas à s'y employer : nous allons le voir composer une série de motets si importante que, s'il eût prolongé son activité dans ce sens, ce grand claveciniste eût sûrement acquis un égal renom comme compositeur de musique religieuse.

Il prit auprès du roi et dans sa famille une place peu à peu grandissante. Il fut maître de clavecin de plusieurs princes du sang, et des plus près du trône. Quand, plus tard, il publia ses pièces de clavecin, il put écrire avec justice, dans la préface du premier livre (1713) : « Il y a vingt ans que j'ai l'honneur d'être au Roi et d'enseigner presque en même temps à Monseigneur le Dauphin, Duc de Bourgogne, et à six Princes ou Princesses de la Maison royale. »

Titon du Tillet précise, disant qu'il était maître du Duc de Bourgogne, de Madame Anne de Bourbon, douairière de Conti, du comte de Toulouse qui lui a continué une pension de mille livres jusqu'à sa mort. Il obtint (assez tardivement il est vrai) la survivance de d'Anglebert comme joueur de clavecin de la musique de la Chambre du Roi; cette charge, après lui, passa à sa fille, jusqu'au jour où elle fut supprimée.

Revenant aux années antérieures, nous le voyons, en 1695, inscrit au rôle pour la capitation dans la première catégorie des organistes, imposée à 15 livres, le maximum (Pirro). La situation de ce jeune artiste dans la société parisienne était au premier plan.

Ayant ainsi eu accès à la richesse et aux honneurs, Couperin voulut en avoir aussi les dehors. Il n'était guère que depuis deux ans organiste de la Chapelle quand Louis XIV, pour des raisons nettement budgétaires, publia un édit par lequel il autorisait à acquérir des lettres de noblesse les roturiers, « même négociants et marchands faisant commerce en gros », mais choisis de préférence parmi ceux qui « par des emplois et des charges qu'ils auront exercés ou qu'ils exercent se seront rendus recommandables et dignes d'être élevés à ce degré d'honneur et de distinction. » (Mars 1696). Cou-

perin était assurément parmi ces ayants droit. Lulli avait payé très cher pour obtenir la charge de Secrétaire du Roi et se faire appeler par Louvois « mon confrère ». Pour lui, il lui en coûta sans doute un peu moins (l'édit disait encore que « les sommes seraient modérément fixées ») pour se faire constituer un blason par d'Hozier. Il aimait à dire : « Mes ancêtres », et nous l'avons vu près d'ajouter à son nom patronymique celui d'une terre. Mais Crouilly était un trop petit domaine pour qu'il ait daigné s'arrêter à ce projet. Ses mérites personnels valaient mieux, et il préféra s'en tenir à les faire consacrer. Il se contenta d'armoiries, sur lesquelles s'étalait une lyre d'or.

Vers le même temps, il fut fait chevalier de l'ordre de Latran : sur le portrait qu'il fit peindre et graver plus tard, et où il se présente sous un aspect assez glorieux, on voit la croix de l'ordre s'étaler devant lui, tandis que sur la même table s'ouvre une page où sont notées les premières mesures d'une de ses pièces de clavecin. Et quand, au début du dix-huitième siècle, il fit imprimer ses Motets chez Ballard, il put inscrire sous son nom ces honorables qualités : « Organiste de la Chapelle de Sa Majesté, Professeur Maître de Monseigneur le Duc de Bourgogne, Chevalier de l'Ordre de Latran », tandis que les titres courants sont ainsi libellés : « Versets du

Motet — de Monsieur L. C. Couperin », ce qui veut dire : « Le Chevalier Couperin ». Il a signé sous le même titre, le 20 septembre 1705, au baptême de sa fille Marguerite-Antoinette (Jal).

Ainsi avait su faire son chemin le petit-fils du brave homme qui, tout en jouant plus ou moins vaguement de l'orgue, exerçait naguère à Chaumes-en-Brie « l'état de marchand ».

Ce fut encore vers le même temps que se produisirent dans le monde des musiciens de Paris des agitations qui, elles-mêmes, n'étaient que le prolongement de querelles commencées depuis de longues années. La corporation des ménestriers, institution du moyen âge, remontant au règne de Charles V, avait traversé trois siècles et plus sans avoir beaucoup fait parler d'elle ni accompli de fort utile besogne. Or, son Roi — le Roi des violons — ayant constaté que Louis XIV était maître dans l'État, pensa, puisqu'il était roi aussi, avoir des droits semblables pour exercer le pouvoir absolu dans le royaume de musique. Il prétendit exiger que tous les instrumentistes de France vinssent s'affilier à son association et lui payer une redevance. Cela même n'alla pas sans difficultés avec les simples violons : des conflits s'élevèrent entre ceux auxquels, dans une intention péjorative, on continuait à appliquer la qua-

lification démodée de ménétriers, et les artistes véritables. Mais Dumanoir ne s'en tint pas là : il proclama que tous les musiciens devaient être associés (nous dirions aujourd'hui syndiqués) sous l'invocation de Saint-Julien des Ménétriers et son propre gouvernement : organistes, clavecinistes, compositeurs, tout autant que les joueurs d' « instruments tant hauts que bas ». Ce fut un beau tolle ! Des libelles s'imprimèrent et circulèrent par tout Paris. Nous ne saurions nous y arrêter ici ; bornons-nous à citer deux titres, qui expliquent bien le désaccord : *Requête où l'on montre qu'il n'y a que les violons et les hautbois compris dans la communauté des maîtres à danser*, 1693 ; *Raisons qui prouvent manifestement que les compositeurs et joueurs d'instruments d'harmonie ne peuvent être de la communauté des ménétriers*. Se refusant à se commettre dans des disputes publiques, les premiers organistes de Paris présentèrent une requête tendant à ce qu'ils fussent exonérés des droits de maîtrise. Parmi les signataires, Le Bègue, Nivers, Buterne ; à côté d'eux, Couperin. Ils gagnèrent leur cause : par un arrêt du 3 mai 1695, la Cour leur donna raison et les jurés de la communauté des ménétriers furent condamnés aux dépens. Ce fut le signal de leur déchéance, qui bientôt allait être complète.

Il nous est resté dans l'œuvre même de Couperin un souvenir et un témoignage de ces menus incidents. Le deuxième livre de ses Pièces de clavecin contient une petite suite de morceaux que leurs titres et sous-titres rattachent nettement à ces querelles : « *Les Fastes de la grande et ancienne ménestrandise* ». Chaque épisode est promu à la dignité d' « Acte » : 1° *les Notables et Jurés Ménestrandeurs* (Marche); 2° *Les Vielleux et les Gueux* (Bourdon); 3° *les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques : avec les Ours et les Singes*; 4° *les Invalides : ou gens estropiés au service de la grande Ménestrandie*; 5° *Désordre et déroute de toute la troupe : causés par les Ivrognes, les Singes et les Ours*. L'esprit frondeur de Couperin se marque dans ces propos. A vrai dire, il est plutôt dans les mots que dans la musique. Il est évident que celle-ci est contemporaine du procès auquel fut mêlé l'auteur : c'en est une pièce, si l'on peut ainsi parler; c'est une chronique judiciaire écrite pour le clavecin ! Il nous semble voir Couperin s'en allant de maison en maison, tandis qu'on plaidait en son nom contre les « Ménestrandeurs », et égayant les sociétés en imitant la vielle, en simulant par des rythmes boiteux la démarche des estropiés et en jetant les uns sur les autres, à grand fracas de trémolos et de gammes, les ours, les

singes et les ivrognes. Cela dit, il faut avouer que cette musique n'est pas vraiment digne de l'art de Couperin. Elle n'en a pas la délicatesse native. Soit que le style du jeune maître ne fût pas encore parfaitement formé, soit que le sujet de la caricature ne lui offrît pas des modèles appropriés à son génie, elle a quelque chose d'un peu grossier. Nous trouverons beaucoup mieux dans la suite de son œuvre. Prenons acte pourtant de ce document comme très particulièrement intéressant, s'il est, comme tout porte à le croire, la plus ancienne pièce de clavecin de l'auteur qui soit venue jusqu'à nous, et si, mêlé à sa vie même, il constitue une sorte de confidence, laissée par lui, des préoccupations combatives de sa jeunesse.

Nous retrouverons bientôt Couperin à la ville, mêlé à la vie artistique de la société parisienne. Mais d'abord, suivons-le à la cour, où il est entré par la bonne porte.

Il ne se borne pas, nous l'avons dit, à jouer de l'orgue à la Chapelle du Roi ; mais déjà sa supériorité comme claveciniste est apparue à tous, et ceux parmi lesquels il est appelé à fréquenter savent bien en tirer parti. Nous le voyons, en 1701, prendre part à des exécutions d'ensemble chez le duc d'Orléans, au château de Saint-Maur ;

« Dans les intervalles de la promenade et du souper, dit le *Mercuré galant*, on fut agréablement diverti par un très beau concert composé des sieurs Couperin, Rebel, Philebert, Descotaux, etc. » Bientôt commenceront chez le roi, à Versailles, des concerts du dimanche, qui, se renouvelant jusqu'à la fin du règne, vont prendre presque l'importance d'une institution. Couperin en sera l'âme.

Mais c'est à la Chapelle que, vers cette époque de sa vie, il a consacré le principal de son activité d'interprète et de créateur. Il est resté à Versailles des manuscrits (aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de la Ville) qui nous en apportent des témoignages précieux. C'est d'abord un volume de motets, sous le titre d'*Élévations*, écrits pour des voix, généralement solistes, avec l'accompagnement de quelques parties instrumentales, principalement la basse destinée à être réalisée sur l'orgue. C'est là une partie très inconnue, mais très importante, de la production de Couperin, dont il convient de lui restituer le mérite. Ces œuvres ne sont pas datées, mais il y a tout lieu de penser qu'elles appartiennent aux premières années de son service auprès du roi.

Voici encore, trouvé à la même source, un recueil collectif qui nous apportera une préci-

sion quant à l'époque, et qui, en outre, nous initiera à des mœurs de cour auxquelles Couperin a dû se plier comme tous ses confrères. Louis XIV ne voulait pas assister à des messes basses, et il allait à la messe tous les jours : il lui fallait donc de la musique à chaque office. Lorsqu'un déplacement se préparait, ses musiciens le précédaient; mais l'on devait s'arranger pour laisser en arrière un petit groupe de chanteurs et d'exécutants. Tout était si bien prévu, qu'un répertoire fut constitué en vue de ces éventualités. C'est ce dont nous informe le volume dont il est question, et dont le titre même nous apporte toutes les lumières que nous pouvons souhaiter.

Motets de Messieurs Lalande, Nathan, Marchand l'aîné, Couperin et Dubuisson, — qui servent dans les départs de Sa Majesté de Versailles à Fontainebleau et de Fontainebleau à Versailles, avec une petite musique qui reste pour les messes des derniers jours pendant que toute la musique prend les devants afin de se trouver tous à la messe du premier jour. — Recueilli par Philidor l'aîné... à Versailles en 1697.

Le *Laudate pueri Dominum* de Monsieur Couperin noté dans ce volume est une composition dont l'ampleur atteste que, même en ses voyages, Louis XIV ne se contentait pas de peu (27 pages,

à trois voix dont un soprano solo, et symphonie). En outre, la date du manuscrit nous confirme que Couperin s'était mis de bonne heure à la tâche, car ce livre, copié en 1697, fut évidemment constitué par des compositions dont la plupart étaient antérieures.

En 1702, ce fut une autre affaire : la famille Couperin pensa élire domicile en bloc à la Chapelle royale ! En février de cette année, nous apprend une lettre conservée dans la collection de Dangeau, « la nièce de Couperin, l'organiste du Roy, a chanté à la chapelle ; sa voix a été admirée ; elle a été reçue dans la musique de sa Majesté et on lui donne mille livres de pension ». Cette nièce était plutôt une cousine, Louise, un des quatre enfants qu'avait laissés le premier François. Tous deux se retrouvèrent en bonne compagnie et la jeune cantatrice fut maintes fois l'interprète des œuvres de son parent. « Elle chantait d'un goût admirable et jouait parfaitement du clavecin », a écrit Titon du Tillet, biographe de toute la famille. Elle ne dédaignait pas non plus la musique profane. Quelques mois après son entrée à la cour, en juillet, on l'entendit un soir chanter chez le duc d'Orléans, après une chasse en forêt, avec la célèbre M^{lle} Maupin et d'autres chanteurs de l'Opéra, accompagnée sur l'épinette par François. Le lendemain, diver-

tissement plus austère, les deux cantatrices firent entendre un motet à la messe de Monseigneur. Mais, à la fin de la journée, pendant le souper, « Mademoiselle Couperin chanta quelques récits des vieux opéras », ayant toujours auprès d'elle « le sieur Couperin » et, auprès de son clavier, la basse de viole de Forqueray (*Mercurie galant*, juillet 1702, Bouvet).

Cette collaboration familiale ouvrit des perspectives nouvelles à l'activité du compositeur. Déjà il avait écrit pour Louise le verset qu'elle chanta à sa réception devant le Roi : *Qui dat nivem*, morceau de virtuose, où la voix aiguë et légère du soprano dialogue avec les flûtes, égrenant des vocalises de rossignol comme bientôt Rameau en renouvellera et multipliera l'usage, — point religieux du tout, mais d'un art très fin. Il le publia l'année suivante à la suite de « *Quatre Versets d'un motet (Tabescere me fecit)* composé et chanté PAR ORDRE DU ROY en mars 1703 ». Dans l'ensemble de cette œuvre, M^{lle} Couperin avait encore un rôle brillant et prépondérant : son nom est inscrit à la table, d'abord sur le premier verset, qu'elle chantait en duo avec une autre cantatrice, M^{lle} Chappe, puis, plus loin, sur un autre, « à voix seule et flûtes », enfin dans un dernier où son chant dominait l'ensemble du chœur et des instruments. Et ce fut bientôt une

coutume annuelle : en 1704 parurent les versets d'un autre motet : *Converte nos Deus*, toujours « composé de l'ordre du Roy », dont le morceau final était un air de bravoure brillant et hardi comme Hændel en écrira tant plus tard, et où triomphait de nouveau M^{llo} Couperin; puis, en 1705, *Qui regis Israël*, où elle avait encore à chanter deux versets de haute virtuosité. Cette musique fut imprimée, au moins partiellement, chez Ballard; bien des pages en ont disparu.

Couperin était en fonctions quand la chapelle définitive du palais de Versailles fut inaugurée. Là, tout semblait fait en vue de deux objets essentiels : le Roi, la Musique. L'autel, presque relégué à l'étage inférieur, semblait chose d'importance secondaire; mais, au-dessus de lui, vis-à-vis la tribune royale et à l'autre bout de la nef, les gradins réservés aux chanteurs et aux exécutants s'étagaient sur un vaste espace : en avant, très en vue, se dressait l'orgue, personnage de premier plan. L'inauguration eut lieu en 1710. A ce moment, le magnifique buffet de l'instrument, dont les lignes élancées semblent faire corps avec les colonnades, ne contenait encore que des sommiers et des tuyaux provisoires (ce fut seulement en 1736 qu'Alexandre Clicquot en acheva la construction); mais croyons bien que l'instrument n'est pas resté muet en la présence

de Louis XIV : Robert Clicquot, l'ancêtre de la grande famille d'organiers, s'était appliqué à le garnir en conformité avec les nécessités musicales du premier moment. Ce fut sans doute Couperin qui, sous les voûtes décorées par Coypel, fit retentir pour la première fois la grande voix de l'instrument royal : souvenir historique, d'ordre musical, qui vient s'ajouter à tous ceux qu'évoque un édifice où se sont célébrées, au cours du siècle, tant de cérémonies mémorables.

Au surplus, en d'autres parties du palais, non loin de là, Couperin savait faire entendre d'autres musiques, moins solennelles, mais d'un art tout aussi pur. Nous aurons à y revenir : rappelons seulement ici que, jusqu'à la mort de Louis XIV, l'artiste fut pour son maître, non seulement un fidèle serviteur, mais un bon compagnon par la musique, et que plus d'une fois il contribua à charmer l'ennui du vieillard attristé que Madame de Maintenon elle-même avouait être devenue incapable d'amuser.

*
* *

Quand Louis XIV mourut, François Couperin avait quarante-sept ans. Il avait donc passé à son service la majeure partie de sa vie, et la meilleure. Pendant les dix-huit années qui lui restaient

à vivre, il se trouva libéré de ces attaches passées. Non qu'il eût perdu ses charges ni ses titres, des avantages desquels il continuait à jouir; mais le Régent avait d'autres plaisirs, et le nouveau roi n'était qu'un enfant : il profita avec allégresse de sa liberté reconquise.

Ce n'est pas d'ailleurs qu'il se soit jamais laissé oublier à Paris. Il était toujours organiste à Saint-Gervais; il composait de la musique religieuse à la mode pour les concerts, pour les églises, et ses occupations profanes l'absorbaient grandement. Il s'était placé au premier rang des clavecinistes, comme compositeur autant que comme exécutant. Il était aussi un maître de musique très recherché, et sa clientèle d'élèves était aussi brillante que nombreuse. Ce n'est pas qu'il l'eût choisie principalement dans la noblesse : ses occupations à la cour, « pour moi trop glorieuses pour m'en plaindre », disait-il, satisfaisaient amplement ses ambitions à cet égard : il préférait avoir de bons élèves parmi la bourgeoisie ou dans le monde des artistes.

Nous le verrons bientôt publier une méthode de clavecin dans laquelle, à travers les conseils techniques, il est facile de recueillir des traits, parfois non dénués de malice, relatifs à son enseignement et à ceux à qui il le consacrait. Il y déclare d'abord qu'il a été amené à entreprendre

cet ouvrage « par la modestie de quelques-uns des plus habiles maîtres de clavecin qui sans répugnance lui ont fait l'honneur à différentes fois de venir le consulter sur la manière et le goût de toucher ses pièces ». Par là il convient qu'il ne tend pas à moins qu'instituer un véritable enseignement supérieur d'interprétation musicale. Il parle des élèves qu'il a formés, « qui peut-être me surpassent », avoue-t-il. Il reconnaît donc qu'il avait souvent affaire à des artistes. Mais en même temps il ne se désintéresse pas des novices, même des enfants. Il leur donne d'utiles conseils sur la tenue du corps, la position des mains, le doigté. Il est si sûr des bons effets de ses préceptes qu'il ne veut pas, quand il a commencé, laisser travailler « les petites personnes » en dehors de sa surveillance. « Elles sont trop dissipées pour s'assujettir à tenir leurs mains dans la situation qu'on leur a prescrite : pour moi, poursuit-il, dans les commencements des enfants, j'emporte par précaution la clef de l'instrument sur lequel je leur montre, afin qu'en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j'ai bien soigneusement pesé en trois quarts d'heure. » Il ne craint pas de se livrer à des observations d'une bonhomie parfois assez mordante. Il termine la principale partie de son exposé par de véri-

tables traits de satire : « Il faut avoir toujours un instrument bien emplumé et se rendre très délicat en claviers. Je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut être indifférent, parce qu'ils jouent également mal sur quelque instrument que ce soit. » Les leçons de Couperin ne devaient pas être des compliments à jet continu¹ !

Il s'en allait ainsi, de maison en maison, dans la ville, ne manquant pas les occasions qui pouvaient s'offrir à lui de faire de la musique et de propager ses œuvres dans les milieux éclairés.

Il n'était même pas besoin qu'il sortit de chez lui. En parlant d'une de ses œuvres concertantes, il écrivait : « Je l'exécute dans ma famille et avec mes élèves. » De même le grand Bach, dans son isolement des villes allemandes, satisfaisait à son besoin d'entendre ses compositions nouvelles en les faisant déchiffrer par ses nombreux enfants, et, au milieu d'eux, sa femme Anna-Magdalena, chanteuse experte. Nous ne savons trop si M^{me} Couperin, née Marie-Anne Ansault, sut lui prêter de même un utile concours musical :

1. Les poètes ont le don de seconde vue : Anatole France a très exactement retrouvé la place que Couperin a tenue dans la société de son temps, quand, énumérant les prétentions d'une élégante de la Régence au moment d'entrer dans la grande vie, il lui fait exiger « des leçons de Monsieur Couperin, car je veux apprendre la musique ». (*La Rotisserie de la reine Pédauque*).

épousée très jeune, elle semble avoir mené une vie modeste et retirée ; elle est morte longtemps après son mari, dont elle obtint quelques survivances de pensions et de privilèges, et c'est là tout ce que nous savons d'elle. Mais Marie-Madeleine, leur fille aînée, était organiste ; elle entra en cette qualité à l'abbaye de Maubuisson. La seconde, Marguerite-Antoinette, jouait du clavecin « d'une manière sçavante et admirable » (Titon du Tillet) ; elle eut la survivance de son père, comme « ordinaire de la musique de la chambre de Sa Majesté pour le clavecin ». Un troisième enfant, Nicolas-Louis (né en 1707) a laissé peu de traces de son existence ; il est probablement mort en bas âge.

La veine musicale se retrouvait chez les cousins et cousines, enfants du premier François Couperin. L'un, Nicolas, semble avoir été considéré par le grand maître comme un fils ; il reprit sa place, de son vivant même, à l'orgue de Saint-Gervais. Marie-Anne, dont, enfant, il avait été parrain, fut aussi organiste dans un couvent, et nous connaissons bien Louise, la brillante cantatrice, qu'il accompagnait chez le roi. Celle-ci même nous ramène à un autre souvenir. Nous avons parlé d'un portrait dont on pouvait douter si le personnage principal, jouant de l'orgue, était le premier ou le second François Couperin :

mais celui-ci n'est pas seul sur le tableau ; près de lui se tient une jeune fille, de jolie figure et bien parée. On l'a désignée comme étant la fille du peintre, Claude Lefebvre. Mais qu'est-ce que cette étrangère à la famille des Couperin viendrait faire à cette place ? N'est-il pas plus plausible que ce soit une des leurs, peut-être cette Louise qu'on devait revoir à la Cour aux côtés de son cousin, l'accompagnant à l'orgue comme sur la peinture ? Si cette identification était admise, nous posséderions, par ce tableau de famille, le premier document iconographique concernant les Couperin, et cela nous serait précieux.

Nous rencontrons encore un autre membre de la lignée en la personne d'un certain Marc-Roger Normand, fils d'Elisabeth (elle-même fille du premier Charles Couperin de Chaumes), musicien au service du roi de Sardaigne : c'est de lui que parle la préface des *Nations* à propos des sonates prétendues envoyées d'Italie, qui étaient de la composition de Couperin en personne. Nul doute qu'au cours de ses voyages en France ce déraciné ait tenu sympathiquement sa place dans le groupe familial.

L'existence de François Couperin, tranquille et honnête, fait penser à celle de César Franck. Comme lui, il a vécu au milieu des siens, allant,

sans faire d'embarras, de son orgue à ses leçons, bienveillant pour ses élèves, en même temps exigeant d'eux les efforts nécessaires à leurs progrès, passant les heures que lui laissaient ses occupations professionnelles à travailler pour son art, fréquentant volontiers dans les sociétés où l'on était disposé à écouter sa musique et en devenant l'âme, entouré de l'estime de tous, de l'admiration des plus pénétrants, et n'ambitionnant rien au delà de ces réalités, qui semblent lui avoir procuré toutes les satisfactions qu'il voulait.

Depuis plusieurs années, il avait renoncé à habiter la vieille maison où il était né, dans les dépendances de Saint-Gervais, et où avaient vécu son père et son oncle. Des pièces découvertes naguère dans les archives de la paroisse (Tessier) nous ont fait connaître que, dès 1697, il avait rendu à la fabrique le logement qu'il y occupait à titre gratuit, se réservant le droit de demander à y rentrer plus tard, ce qu'il ne fit jamais. La vérité est que cette habitation n'était plus digne d'un artiste tel que lui et qu'un homme à la mode comme était Couperin ne pouvait plus loger dans de pareils taudis.

L'église Saint-Gervais, lorsqu'elle fut fondée au ^{xv}^e siècle, était au cœur de Paris. Non loin

derrière elle s'étendait le quartier Saint-Paul, avec son fastueux hôtel et les jardins où les rois allaient chercher un repos et des agréments qui leur manquaient dans leur Louvre sombre. Plus tard, au temps d'Henri IV et de Louis XIII, ce fut le Marais, avec sa vaste place Royale et ses hôtels habités par la noblesse. Mais déjà, sous Louis XIV, le mouvement mondain tendait à se porter ailleurs. Le quartier Saint-Gervais prit dès lors un aspect vétuste et pauvre qui n'a fait que s'accuser par la suite. Quelques vestiges en sont encore visibles. Ce sont, autour de l'église et derrière elle, les rues Grenier-sur-l'Eau, Geoffroy-l'Asnier, Cloche-Perce, et ce long, obscur et malodorant boyau qui porte aujourd'hui le nom de rue de l'Hôtel-de-Ville et s'appelait jadis rue de la Mortellerie : témoins qui répondent encore de ce qu'était la vie d'autrefois dans ce coin du Paris populeux. Il n'y a pas si longtemps que l'on pouvait voir, en s'écartant dans la direction du Temple, certaine rue de l'Homme-Armé — un nom bien fait pour frapper l'esprit des fervents de l'ancienne musique — dont la chaussée irrégulière était hérissée d'obstacles et de laquelle on pouvait toucher les deux bords en étendant les bras. Un Eugène Delacroix, un Gustave Doré auraient trouvé là d'excellents modèles pour la reconstitution pittoresque de

la vieille ville; quant à y habiter, cela semblait évidemment aux « honnêtes gens » de moins en moins souhaitable.

Couperin devait donc avoir souvent l'envie de sortir de chez lui pour s'en aller vers de plus brillantes parties de Paris. Descendu hors de la vue du charnier sur lequel donnaient ses fenêtres, après avoir passé sous l'ombre de l'orme légendaire, il s'engageait à travers des monuments moroses, longeant d'abord cette église de Saint-Jean-en-Grève qui avait trouvé la place de s'intercaler entre Saint-Gervais et l'Hôtel de Ville et, s'érigeant derrière la maison communale, l'écrasait de toute la hauteur de ses deux tours gothiques et de sa flèche effilée. Laissant de côté la place de Grève et l'Hôtel de Ville, dont la façade semblait s'étrangler entre les étroites et hautes maisons à pignons qui s'y accotaient et dévalaient jusqu'à la berge, il arrivait devant Saint-Jacques-la-Boucherie, dont on a heureusement sauvé la tour, ce joyau qui mérite, comme Charles-Quint le disait de la cathédrale d'Anvers, d'être conservé dans un écrin. Puis ayant passé sans sourciller devant les guichets rébarbatifs du Châtelet, il continuait sa marche à travers un dédale d'étroites rues, aux noms suggestifs : rues du Pet-au-Diable, des Mauvais-Garçons, du Pain-Mollet, des Coquilles, de la Haumerie, — la rue

Quincampoix, dont il était fort parlé au moment des principaux succès de Couperin —, celle de la Tonnellerie, où l'on a dit qu'est né Molière, — la rue Tirechape, de si rassurante réputation, et celle de la Ferronnerie, où l'on assassinait. Là encore il longeait un cimetière, le charnier des Innocents, car ces champs de la mort étaient répandus partout, en ce centre de Paris surpeuplé et malsain. Poursuivant toujours, il entendait de nouveau des noms dans la sonorité desquels il pouvait percevoir l'écho du vieil esprit gaulois, mais dont il s'est gardé de choisir aucun pour le donner en titre à ses pièces de clavecin : rues de la Chaussetterie, de la Tisseranderie, des Mauvaises-Paroles, des Lavandières, du Plat-d'Étain, des Deux-Boules. Enfin il arrivait à la rue Saint-Honoré, bientôt au Palais-Royal, à la place des Victoires : là était le cœur de Paris, le centre de la vie brillante. A un bout, il voyait s'élever la Bibliothèque du Roi, la Bourse, la Compagnie des Indes ; à l'autre, l'Opéra. Mais que de chemin il lui avait fallu parcourir, que de détours il avait dû faire, et dans quels labyrinthes obscurs, pour venir jusque-là !

Aussi allons-nous le voir bientôt s'y fixer. Ayant quitté la maison de Saint-Gervais, il voulut, pour quelque temps encore, ne pas trop s'en éloigner : il demeura d'abord rue Saint-François,

plus tard rue de Poitou au Marais. Mais déjà, quand parut son premier livre de Pièces de clavecin, il en annonça la mise en vente « chez l'auteur, rue Saint-Honoré, entre le Palais-Royal et la rue des Bons-Enfants », et, en dernier lieu, il s'installa dans cette dernière rue — de laquelle, en ce moment même, nous voyons tomber les maisons sous le marteau implacable des démolisseurs, découvrant parfois, avant que les murs ne s'écroulent, des architectures intérieures, des plafonds, des boiseries, des ornements divers, témoignant du goût exquis de l'époque qui les avait édifiées et des gens qui en avaient été les premiers hôtes. C'est là que, pendant les dix dernières années de sa vie, Couperin donna son adresse : « Rue des Bons-Enfants, proche la place des Victoires, vis-à-vis les écuries de l'Hôtel de Toulouse » ; c'est de là qu'il a fait partir ses dernières publications ; c'est là qu'il est mort.

Parmi les voisins qu'il put avoir dans la rue des Bons-Enfants, il rencontra peut-être Rameau, qui y habita aussi (à la vérité un peu plus tard). Il n'apparaît pas que ces deux hommes, en qui se résume le génie musical de l'ancienne France en ce qu'il a eu de meilleur, se soient jamais trouvés personnellement en contact. Quinze ans de différence d'âge étaient un premier obstacle

à leur intimité. En outre, Rameau, provincial, a passé toute sa jeunesse à errer à travers la France, tandis que Couperin, parisien, ne paraît pas avoir jamais quitté sa ville natale, si ce n'est pour aller à Versailles, peut-être à Chaumes-en-Brie. Puis, quand le futur auteur de *Castor et Pollux* vint se fixer dans la capitale, ce fut d'abord pour y apporter un ouvrage théorique, fruit de spéculations autant scientifiques qu'artistiques, auxquelles Couperin semble être resté assez étranger; et l'année même où celui-ci mourut fut celle où Rameau, âgé de cinquante ans, commença une vie nouvelle en faisant représenter son premier opéra, objet de son ambition depuis longtemps.

Couperin, au contraire, même lorsqu'il s'en vint habiter près du Palais-Royal, ne fut hanté à aucun moment par la préoccupation de l'Opéra. Evidemment il a dû assister à quelques-unes de ses représentations : de cela même, nous ne savons rien. Il a eu un véritable culte pour Lulli ; encore semble-t-il qu'il ait plutôt admiré en lui le musicien que l'homme de théâtre. En tout cas, s'il a fréquenté l'Opéra en spectateur, il n'y est jamais entré par la porte des artistes. Et, de ce détachement, il a porté la peine. Si mérités qu'aient été ses succès comme pur musicien, ils ne pouvaient pas, de par leur nature, avoir le retentissement universel que donne le théâtre.

Mais s'il n'a pas obtenu les applaudissements du grand public, c'est qu'il ne les a pas cherchés. Son caractère et son genre de vie l'éloignaient des coulisses : il estimait à plus haut prix la tranquillité de sa vie de famille et l'admiration que lui témoignaient les seuls connaisseurs. Même au cœur de la société parisienne de la Régence, Couperin a préféré la réserve d'une vie simple et le culte d'un art désintéressé.

Au surplus, il n'avait pas à se plaindre des résultats pratiques de son activité. Nous n'avons pas de détails très circonstanciés sur ce que put être la situation matérielle de François Couperin ; mais nous pouvons croire qu'elle n'avait rien que de satisfaisant. Un artiste de son renom, même sans être âpre au gain, eut certainement des ressources suffisantes pour vivre dans l'abondance. A défaut de renseignements sur lui-même, nous pouvons en juger par d'autres. Henri Quittard a relevé ce que, plus d'un demi-siècle avant Couperin, pouvait gagner un homme de situation analogue, tel Du Mont, comme lui organiste du roi et d'une paroisse, maître de musique et compositeur : avec le produit des charges, bénéfices, prébendes, allocations et indemnités diverses, il arrive à un total dont le chiffre contenterait bien des musiciens de nos jours dits « arrivés ». Couperin devait compter aussi

comme une de ses ressources importantes ce que lui procurait son enseignement. Son contemporain Marchand faisait accroire que ses leçons étaient payées un louis. La somme était considérable pour l'époque et Marchand était un hâbleur : cependant, même exagéré, ce prix n'était peut-être pas très au-dessus de la vérité. Couperin, dont la notoriété était au moins égale, devait ajouter ainsi un important appoint à son revenu. Il dut l'accroître encore comme compositeur, n'eût-il eu à son profit que le produit de la vente de sa musique.

Il s'est décidé tard à publier ses œuvres, et il n'en a entrepris l'édition qu'avec beaucoup de prudence. Les compositeurs, en ce temps-là, faisaient, sauf exceptions, imprimer ou graver leur musique à leurs frais. Couperin attendit longtemps avant d'en courir les risques. Nous l'avons pourtant vu y penser dès sa jeunesse : nous savons qu'en 1690 il avait (lui et nul autre certainement), sous le nom de Couperin de Crouilly obtenu un privilège pour la publication de ses pièces d'orgue ; mais il n'en profita pas, car l'œuvre ne fut pas gravée. Les pièces fugitives que, vers le même temps, il a données à Ballard pour ses recueils périodiques étaient des pages de peu d'importance. Pour la première fois, alors qu'il était depuis dix ans au

service du roi, nous le voyons faire imprimer les Versets de motets qu'il avait composés pour la Chapelle : il en parut trois cahiers, en 1703, 1704, 1705. Nul doute qu'il en ait trouvé le débit dans le service aux exécutions duquel ils étaient destinés. Une dizaine d'années après, il fit graver des Leçons de Ténèbres, composées pour une communauté de religieuses. Qui n'aurait connu Couperin que par les œuvres éditées alors qu'il avait quarante-cinq ans aurait pu croire n'avoir affaire qu'à un compositeur de musique sacrée.

Le moment vint pourtant où il sentit la nécessité de pénétrer dans le grand public musical avec ses œuvres les plus personnelles. A cet effet, il se fit octroyer en 1713 (14 mai) un privilège général pour « plusieurs pièces de musique de sa composition, tant pour la vocale que pour l'instrumentale, conjointement ou séparément ». Il en fit usage aussitôt en publiant ses Pièces de clavecin. Le premier livre fut dédié à « Monsieur Pajol de Villers ». — « Vous avez souhaité, j'ai obéi, lui écrivit-il dans son hommage. Vous me fîtes l'honneur de me dire très gracieusement l'année dernière qu'on vous sollicitait de toutes parts pour me déterminer à faire graver. Vous y ajoutâtes même un trait fort éloquent... votre délicatesse me défend de l'écrire... » Ne cherchons pas davantage à percer le mystère qu'im-

posait ce Mécène : rappelons-nous seulement qu'à cette époque où les producteurs étaient obligés d'ajouter à leur apport personnel celui des déboursés nécessaires à satisfaire leur imprimeur, ils trouvaient parfois parmi leurs amis quelque riche protecteur à qui, en récompense de sa générosité, l'auteur offrait la dédicace de son œuvre : réciprocité tout à l'avantage de celui qui, grâce à un Couperin, faisait ainsi passer son nom à la postérité. Le livre II, paru en 1716, est offert à « Monsieur Pras, Receveur général des Finances ». Pourquoi ce financier aurait-il reçu un si beau présent s'il ne l'avait mérité par un autre don qui fût de sa propre compétence ? Après quoi, Couperin ayant sans doute constaté qu'il n'avait rien à craindre en publiant ses œuvres, les fit paraître sans plus les dédier à personne. Seul, *l'Art de toucher le clavecin* porte une lettre dédicatoire « Au Roi ». Mais, au moment où parut l'œuvre, ce roi avait l'âge de sept ans. Notons qu'aucun ouvrage de François Couperin ne fut jamais dédié à Louis XIV. L'artiste aurait-il été mauvais courtisan ?

Les œuvres publiées par Couperin depuis 1713 se composent de quatre livres de *Pièces de clavecin* (le troisième suivi par les *Concerts royaux*), d'un cahier de *Leçons de Ténèbres*, de *l'Art de*

toucher le clavecin, des Concerts compris sous le titre des *Goûts réunis*, avec le *Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*, de *l'Apothéose de Lulli*, des sonates dites *les Nations* et de Pièces de violes.

Représentent-elles l'intégralité de sa production? Assurément non. Couperin nous a dit lui-même qu'il a fait bien d'autres choses. Dans la préface de son dernier livre, il écrit : « Personne n'a guère plus composé que moi dans plusieurs genres : j'espère que ma famille trouvera dans mes portefeuilles, etc. » Dans celle des *Nations* : « Il me reste un nombre assez considérable de ces trios pour en former dans la suite un volume aussi complet que celui-ci. » Dans l'avertissement des *Leçons de Ténèbres* : « Je composai il y a quelques années trois de ces Leçons pour le vendredi-saint, puis, il y a quelques mois, celles du mercredi et du jeudi. Je ne donne à présent que les trois du premier jour ; je donnerai les six autres trois à trois si le public est content de celles-ci. » Il n'a été donné suite à aucun de ces projets de suppléments, ni par l'auteur ni par ses héritiers. De même Titon du Tillet a dit que Couperin a écrit, outre les cantates dont nous avons dit qu'aucune trace n'est restée, « une grande quantité de motets, dont douze à grand chœur, chantés à la Chapelle du Roi devant Louis XIV, qui en fut très satisfait, de même

que toute la cour. » De ces derniers il n'a été imprimé que les quelques versets mentionnés. Pourquoi le souverain, pour le service de qui ces œuvres avaient été conçues, n'en a-t-il pas assuré la publication intégrale, alors que les grands motets de Lalande ont fait l'objet d'une magnifique et coûteuse édition?

Bref, nous ne connaissons qu'une partie de l'œuvre du grand Couperin.

Elle est pourtant assez nombreuse pour que nous pensions avoir, grâce à elle, une idée complète de son génie.

Nous étudierons cette œuvre, au point de vue musical, dans une autre partie de ce livre. Retenons-en pour l'instant les indications biographiques qu'on en peut extraire.

Les préfaces, si brèves qu'elles soient parfois, nous montrent Couperin dans l'activité de son travail et nous révèlent certains traits de son caractère.

Plus d'une fois il se réclame fièrement de « ses ancêtres, qui seront toujours plus admirables qu'imitables » : c'est ainsi qu'il s'exprime dans les *Goûts réunis*; et, dans le premier livre des Pièces de clavecin : « Mes ancêtres se sont appliqués, indépendamment de la belle composition de leurs pièces; j'ai tâché de perfectionner leurs découvertes : leurs ouvrages

sont encore du goût de ceux qui l'ont exquis. »

En d'autres endroits s'exercera sa verve malicieuse et son esprit combatif. Il n'est pas tendre pour ses contradicteurs : il y en a toujours « qui sont plus à redouter que les bons critiques, dont on tire souvent, contre leur intention, des avis très salutaires ; les premiers sont méprisables, et je m'acquitte d'avance avec eux : avec usure » (*Les Nations*). « Les Français dévorent volontiers les nouveautés aux dépens du vrai qu'ils croient saisir mieux que les autres nations » (*Art de toucher le clavecin*). « Je demande grâce à MM. les puristes et grammairiens sur le style de mes préfaces ; j'y parle de mon art, et si je m'assujétissais à imiter la sublimité du leur, peut-être parlerais-je moins bien du mien » (*Pièces de clavecin*, livre III).

Il s'explique d'ailleurs en toute liberté sur ses intentions. « J'espère que le public ne me soupçonnera pas d'avoir affecté ce retardement pour piquer davantage sa curiosité... Un auteur n'a que trop d'intérêt de donner une édition complète de ses ouvrages lorsqu'ils ont eu le bonheur de plaire : s'il est flatté par les applaudissements des connaisseurs, il est mortifié par l'ignorance et les fautes des copistes. » Ainsi commence-t-il l'avis liminaire de son premier livre. Puis, après s'être encore excusé sur ses occupations à la

cour et à la ville, il aborde un sujet qui lui tient au cœur et sur lequel il importe que l'on soit très exactement fixé si l'on veut bien entendre ses intentions et pénétrer le sens de son œuvre :

« J'ai toujours eu objet, en composant ces pièces, des occasions différentes qui me l'ont fourni : ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues. On me dispensera d'en rendre compte. Cependant, comme, parmi ces titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvés quelquefois assez ressemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter qu'aux copies que j'en ai tirées. »

Des portraits en musique ! Voilà qui était une idée neuve et hardie au XVIII^e siècle ! Nous chercherons tout à l'heure à en tirer les conséquences qu'elle comporte au point de vue musical : pour l'instant, arrêtons-nous seulement à cette considération, qu'en traçant ces images sonores Couperin a, de son aveu, représenté des modèles qu'il a vus. Faire connaissance avec eux, c'est donc pénétrer dans la société même à laquelle il a été intimement mêlé.

A la vérité, ces types sont innombrables. Couperin a fréquenté les mondes les plus divers,

depuis les grands de la terre jusqu'aux humbles ; il a su même écouter les bruits de la nature. Accompagnons-le à travers ce microcosme et relevons sommairement, auprès de lui, quelques-uns des traits qu'il y a fixés.

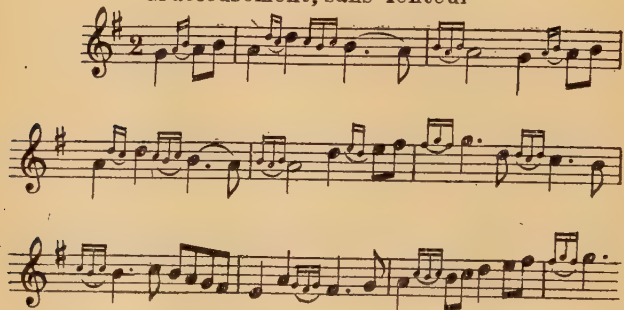
A tout seigneur tout honneur. Couperin a connu des rois. N'allons-nous pas trouver dans ses dessins harmoniques quelque chose de la physionomie de Louis XIV ? Nous n'aurons pas besoin d'aller loin : dès la première page de son recueil, la ressemblance nous apparaît frappante. Le premier livre des Pièces de clavecin commence par une introduction noble et solennelle : *l'Auguste*. Trois pages plus loin, une sarabande : *la Majestueuse*. Lulli et ses contemporains ont écrit bien des marches dans lesquelles on a pensé reconnaître l'allure du grand roi : aucune n'en évoque mieux l'impression que ces morceaux qui, à la majesté inhérente au personnage, joignent quelque chose d'intérieur, avec plus de liberté, moins de saccades. Louis y montre autre chose qu'une perruque et un habit de cérémonie : en même temps que le souverain, on voit l'homme. Le cas est rare dans les portraits qu'on a tracés de lui, par quelques moyens qu'on ait cherché à en fixer la ressemblance.

Après le roi, les dames. La galerie en est

nombreuse et diverse. Quelques-unes, près du trône, se montrent encore sous de brillants atours. C'est là ce qui nous frappe d'abord en présence d'une des pièces du troisième livre : *Les grâces incomparables ou la Conti*. Le titre est, par lui-même un peu emphatique et la musique donne surtout l'idée d'une magnifique parure : sa composition a été, de la part de l'auteur, l'objet de soins tout particuliers et apparents.

Mais, parmi les femmes qui ont posé devant Couperin, il en est qui purent avoir autre chose à exhiber que des habits de cour. Voici par exemple une *Princesse Marie* dont la physionomie apparaît comme ayant, avec un caractère plus personnel, une beauté régulière et sympathique.

Gracieusement, sans lenteur

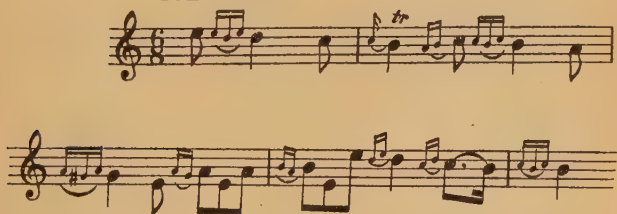


Cette princesse Marie ne serait-elle point Marie Leczinska, future reine de France? Un air

« dans le goût polonais », faisant suite à la pièce que ce titre désigne et se liant à lui, pourrait le faire croire. Le chant même de Couperin a une expansion correspondant assez loin à l'idée que nous nous faisons en musique de la sensibilité slave.

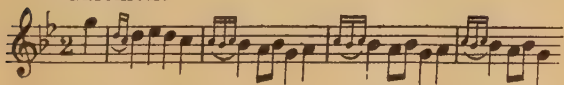
Avec *la Princesse de Sens*, il semble que nous pénétrons plus avant dans le cœur de la femme. Une tendre mélancolie s'exhale de ses accents.

Tendrement



Mais c'est aux moins parées que Couperin a prêté le plus de grâces. *La Nanette*, dont nous entendons le chant dès le premier livre, est simplette et franche :

Gaiement



La Manon, rencontrée un peu plus loin, a,

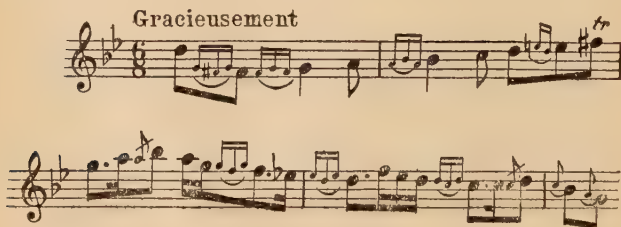
en plus du même caractère, un air de bonne humeur :



L'innocence de *Sœur Monique* ne l'a pas fait renoncer à une tendresse chaste et sans arrière-pensée, s'accordant au mieux avec la fraîcheur qu'elle conserve sous le voile :

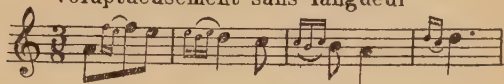


Souvent un air de mélancolie se montre sur ces figures. Écoutez l'*Aimable Thérèse* : le contour de son chant est aussi pur que le sentiment intime en est touchant :



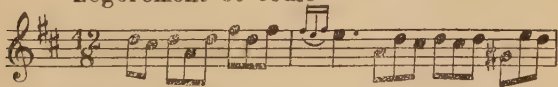
La Tendre Fanchon, la Douce Jeanneton, ont les mêmes peines, et *la Babet* a une allure de nonchalance qui, par un développement animé peu à peu, finit par s'éveiller. De même Couperin a cru donner à *la Divine Babiche* une expression voluptueuse : il le spécifie en écrivant le mouvement du morceau ; mais cette volupté ne semble guère connaître les écarts de la passion :

Voluptueusement sans langueur



La Fine Madelon, l'Antonine, en majeur, ont plus d'animation et de rythme ; de même *la Gabrièle*, à laquelle la mesure à douze-huit donne de l'allant :

Légerement et coulé



Pour compléter la galerie en la diversifiant, *la Sophie* se montre espiègle et délurée : son

dessin initial, qui a du mouvement, passe de partie en partie, du mineur au majeur, simulant par moment une espèce de turbulence :



Ainsi la physionomie des petites amies de Couperin apparaît à travers les accords suggérés par elles. Et ce ne sont pas seulement des portraits individuels que le musicien a tracés : parfois il a formé des groupes dont la grâce collective n'est pas moindre et dont les mouvements d'ensemble sont heureusement concertés. Telles sont *les Matelotes provençales*, qui marchent — peut-être dansent — sur une mélodie bien cadencée, ayant la franchise de la meilleure musique française ; — *les Nonettes*, se suivant en deux groupes : les blondes, les brunes, dans la même allure, mais sur des modes différents (on devine que les brunes opposent la clarté du majeur à la langueur sentimentale du mineur) ; — *les Laurentines*, dont le mouvement onduleux est plein d'élégance, et *les Pélerines*, qui, pour ne point s'estomper dans l'atmosphère vaporeuse de Watteau, n'en marchent pas moins vers Cythère, en une théorie allègre, qui, par ses

mouvements successifs, finira par les conduire au pays de Tendre.

Couperin semble avoir eu une préférence pour les modèles féminins. Cependant, quelques figures d'hommes se montrent de loin en loin parmi ses croquis. C'est Forqueray, son confrère en art et son compatriote, représenté — hommage tout sympathique — par les fiers dessins d'une allemande : *la Superbe*, dit le sous-titre. Même une pièce du quatrième livre porte ce nom : *la Couperin*. L'artiste a-t-il voulu se montrer peint par lui-même, dans ce morceau aux lignes nettement formées, à la polyphonie claire et toute française ? Une gigue de la première suite est dite : *la Milordine*. La gigue étant une danse anglaise, l'application s'imposait ; mais la musique écrite par Couperin n'a pas la lourdeur compassée inhérente à son rythme : maintenue dans sa mesure à larges temps ternaires, elle affecte avec lui une allure plus vive et moins lourde. Sans doute le Milord qui a posé devant Couperin était un de ces cosmopolites, comme le XVIII^e siècle en a vu beaucoup, qui cherchaient à masquer leurs origines par des manières plus aisées, prises au contact de la civilisation continentale. Quelques figures caricaturales : *le Gaillard boiteux*, *le Drôle de corps*, *les Culbutes*, complètent cette série, des

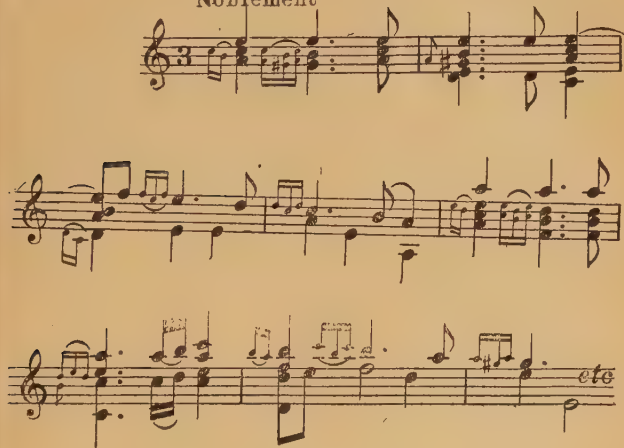
rythmes désarticulés donnant aux thèmes l'allure qui convient à chaque sujet.

Ici encore se présentent des tableaux d'ensemble que la vie de la ville et les spectacles de la rue proposaient à la fantaisie de l'artiste. *La Marche de Gris vêtus* est d'un rythme fortement marqué ; on y entend des pas cadencés tomber lourdement sur le pavé : ces « Gris vêtus » étaient les soldats des Gardes-françaises dont le régiment avait été pourvu d'un uniforme gris. *La Triomphante* évoque les tableaux de la guerre victorieuse. *Les Calotins et les Calotines, ou la pièce à tretous*, font allusion à cette institution du « brevet de la Calotte » dont Voltaire a dénoncé les « turpitudes » : mot qui semblerait trop fort à qui ne connaîtrait le « régiment de la Calotte » que par le morceau de Couperin, lequel est simplement de bonne humeur. Nous avons déjà parlé des *Fastes de la grande et ancienne Ménestrandie* et dit quelle place les querelles auxquelles fait allusion cette suite ont tenue dans l'histoire de la musique française comme dans la jeunesse de Couperin.

Revenant des milieux populaires pour rentrer dans une société plus galante, nous trouvons encore quelques suites de compositions qui forment de petits tableaux ingénieux. Voici par exemple « les Vieux seigneurs », suivis des

Jeunes seigneurs « ci-devant les Petits maîtres ». Les premiers se présentent sur le rythme vieillot d'une « Sarabande grave » dont les accords chevrotent à l'aigu.

Noblement



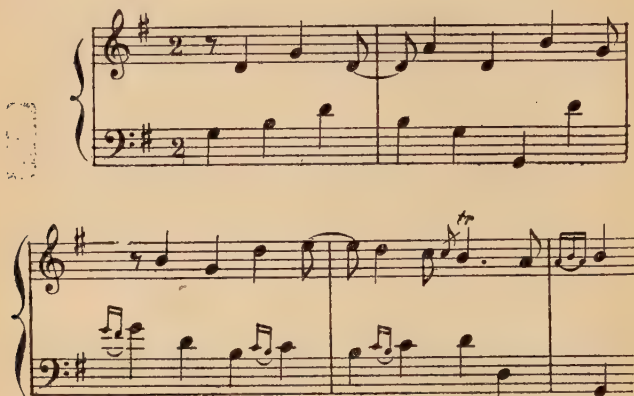
A leur suite s'avancent les « Jeunes seigneurs ». Ceux-ci, bien que marchant d'un pas plus alerte, ne semblent pas pour cela d'un âge beaucoup moindre :

Allegro

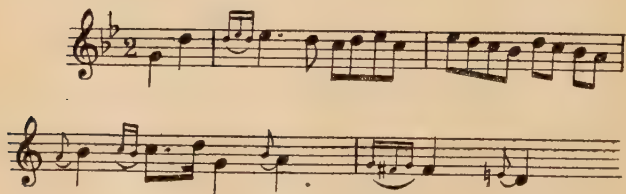


Une autre suite porte en titre : *les Petits Ages*. Elle est divisée en quatre parties, montrant, par le rythme et par les sons, le développement suc-

cessif de l'être humain — disons plutôt féminin — presque dès les premiers jours de la vie. C'est d'abord *la Muse naissante*, à l'époque où les pas sont encore chancelants, et la démarche mal assurée :



Le mouvement suivant, l'*Enfantine*, est déjà plus ferme. Puis voici, avec l'*Adolescente*, un thème de danse du temps passé, dont le contour nous est familier, car nous en pourrions indiquer d'autres exemples ailleurs, et qui affirme une formation complète :



La conclusion porte ce titre optimiste : *les Délices* : joli rondeau, délicat et discret, presque grave.

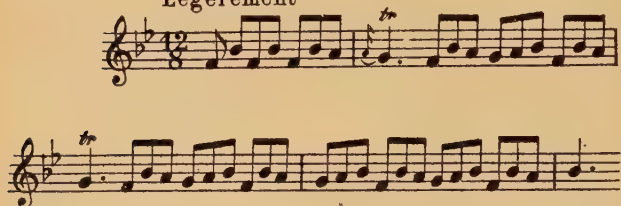
' Nous en tenant à quelques titres caractéristiques, citons encore : *Le Bavolet flottant*, *Les Folies françaises ou les Dominos*, *Le Petit deuil ou les trois Veuves*, *la Prude*, *La Reine des cœurs*, *la Petite pince sans-rire*, dont les thèmes sont aussi justement appliqués que la musique en est charmante.

Ayant contemplé ces spectacles et fait ces multiples observations à la ville et à la cour, Couperin est allé prendre son repos à la campagne, et il n'y a pas passé en indifférent. Il a écouté chanter les oiseaux ; au retour, il nous a fait entendre coup sur coup *le Rossignol en amour*, *la Linotte effarouchée*, *les Fauvettes plaintives*, *le Rossignol vainqueur*, quatre morceaux d'une ravissante et suggestive poésie, que nous trouvons groupés au commencement d'une des suites de son troisième livre.

Les moindres bruissements, les plus imperceptibles mouvements de la nature se répercutent en lui et lui causent des impressions qu'il transmet sur-le-champ à son clavecin. *Les Abeilles*, *les Papillons*, *le Moucheron*, *les Roseaux*, *les Ondes*, ont une sonorité ténue, un rythme qu'il perçoit et distingue, et lui fournissent la matière

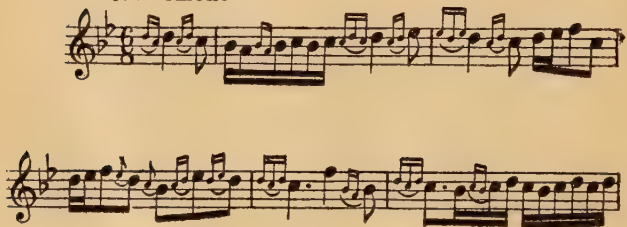
de ses petits tableaux sonores. Écoutez de quelle manière il sait faire passer sur le clavier le bourdonnement monotone du moucheron, « chétif insecte », a dit le fabuliste :

Légerement



Il ne dédaigne pas de s'arrêter devant les tableaux de la vie rustique. Avec quelle fraîcheur d'impression, et, en même temps, quelle sûreté de main, il sait combiner la tradition du chant pastoral avec la pratique des formes les plus artistiques, pour tracer son petit tableau des *Bergeries* — un des morceaux de sa façon qui lui ont valu les plus précieux suffrages.

Naïvement





Il nous montre aussi, de façon assez conventionnelle il est vrai, *les Moissonneurs, les Vendangeuses, la Fileuse*. Mais il se rapproche davantage de la vérité lorsqu'il nous fait entendre des danses rustiques : *la Musette de Choisy*, celle de *Taverny, la Charolaise*, même la seconde partie de *la Crouilly*, « dans le goût de Musette » : nous savons déjà que cette pièce, dite aussi *la Couperinette*, a été inspirée au petit-fils du marchand de Chaumes par la vue des champs voisins de sa bourgade familiale. Et s'il a cru devoir ajouter au simple mot : *Le Dodo* ce sous-titre d'allure mythologique : « *ou l'Amour au berceau* », cette addition parasite n'a pas empêché qu'il ait reproduit fidèlement, dans sa berceuse, le chant populaire le plus répandu qu'il y ait eu en France de quibus plusieurs siècles, celui qui a frappé nos oreilles à tous dès le jour de notre naissance.

D'autres tableaux, plus ou moins fidèles, en tout cas d'une réalisation toujours parfaite, lui sont suggérés par des spectacles analogues : *Les Plaisirs de Saint-Germain-en-Laye*; *les Petites*

Crémières de Bagnolet. Ou bien ce sont des bruits ou des rythmes qui émanent d'objets rencontrés sur le chemin : *les Petits moulins à vent, le Carillon de Cythère, le Réveille-matin, les Barricades mystérieuses, les Tic-toc-choc ou les Maillotins* ; — sans parler des sujets mythologiques, familiers à son époque, mais non fournis par la vie réelle : *les Gondoles de Délos, les Sylvains, les Vestales, les Satyres, la Corybante, l'Atalante*, etc., non plus que des morceaux de caractère purement musical, comme les danses. De ces dernières, d'essence plus abstraite, il sera question bientôt : pour l'instant, nous nous en tenons à ce rapide aperçu sur les objets réels que François Couperin a eus devant les yeux et qu'il a transmutés en musique. Agissant ainsi, il nous a fait, en vérité, des confidences intimes. Ces quatre livres des Pièces de clavecin, ce sont les Mémoires de Couperin : grâce à eux, nous en savons sur lui autant que ce qu'auraient pu nous faire connaître les récits les plus explicites.

Ainsi, toujours au travail, l'oreille aux aguets, Couperin a traversé le monde d'un esprit tranquille et appliqué. Il s'y voyait entouré d'une estime et d'une affection générales. Ses confrères lui rendaient des hommages dont les maîtres seuls sont l'objet. Montéclair, plus âgé que lui,

lui dédiait, en 1709, sa « Nouvelle Méthode pour apprendre la musique ». Siret, organiste à Troyes, lui offrait un livre de Pièces de Clavecin, disant : « Je quitte tous les ans la province pour venir ici vous admirer et je n'en sors jamais que je n'aie l'imagination remplie de mille belles choses... mais vous ajoutez à vos mérites celui d'être parfaitement honnête homme : combien de fois vous ai-je entendu nommer par des personnes de notre art leur protecteur, leur père ! » Un flûtiste, Chauvon, qui publia des *Tibiades*, se mettait aussi sous le patronage « d'un nom si célèbre », se glorifiant d'avoir été « l'Écolier d'un si grand maître ». Forqueray, Caix d'Hervey, pour titres de leurs pièces de viole, Dornel, Dagincour, sur des morceaux de clavecin, inscrivaient son nom : « La Couperin ». Il était organiste de la Chapelle royale quand, une place s'étant trouvée vacante, il fut parmi les juges désignés pour choisir le titulaire : Dagincour s'y présenta, en concurrence avec Calvière ; il fut nommé au bénéfice de l'âge ; mais Calvière n'était pas sans valeur ; pour le consoler, Couperin lui fit des compliments en lui demandant où il avait appris à jouer si bien de l'orgue. « Monsieur, c'est sous l'orgue de Saint-Gervais », répondit galamment Calvière.

Un autre suffrage auquel il dut être sensible

fut celui qu'il trouva dans le texte de l'Approbation donnée par le censeur royal pour permettre l'impression de son *Art de toucher le clavecin* : « Le seul nom d'un auteur si célèbre doit rendre ce livre recommandable au public. On doit être obligé à un Maître qui a porté son art au plus haut degré de perfection de vouloir bien enseigner aux autres, par de courtes leçons, ce qui a été en lui le fruit d'une longue étude et d'une application continuelle. » Ce n'est point là le style coutumier aux formules administratives, et Couperin aurait été autorisé à considérer cette déclaration officielle comme une véritable citation à l'ordre du jour.

Il n'y eut qu'un musicien devant qui Couperin fut plutôt en position de rival que de bon compagnon; mais ce ne fut pas sa faute. C'est Marchand, son contemporain exact (à un an près, à la naissance comme à la mort). Celui-ci, a dit M. André Pirro, ne songeait guère « qu'à supplanter ses confrères en les diffamant »; et s'il est permis d'admettre que Couperin a pu lui céder dans le brio de l'exécution, il n'est pas douteux que Marchand lui fut supérieur dans l'art de parvenir ! Son biographe, ou plutôt son panégyriste, Daquin (fils du claveciniste que les leçons de Marchand avaient formé), auteur de *Lettres sur les hommes célèbres sous le règne de Louis XV*

(1752), voulant parler des progrès de la musique d'orgue en France, les attribuait principalement à Marchand, tout en voulant bien admettre qu'il y fut « aidé par Couperin ». Cette volonté de reléguer un maître à la seconde place montre bien quelle était leur prétention : nous savons aujourd'hui, par la comparaison des œuvres, à quoi nous en tenir. Marchand était un virtuose habile, dont le jeu brillant éblouissait. Il était, a dit Titon du Tillet, « le plus grand organiste pour le toucher, et ses mains, qu'il avait très grandes et très belles, ont toujours fourni à tout ce que son beau génie produisait ». Mais Brossard constatait son goût pour « les fredons, ces diminutions ou coloratures qu'on nomme à présent, par dérision, *pretintailles* ». Daquin lui-même est obligé de reconnaître que si « Marchand avait pour lui la rapide exécution, le génie vif et soutenu, Couperin, moins brillant, moins égal, moins favorisé de la nature (c'est Daquin qui le dit), avait plus d'art et, suivant quelques prétendus connaisseurs, était plus profond ». Nous nous en tiendrons au jugement de ces « prétendus connaisseurs ». Au reste, Marchand, malgré toute son envie de jeter de la poudre aux yeux, ne trouva pas en Couperin un naïf qui fût disposé à jouer son jeu : il ne se rencontra pas avec lui en un de ces tournois

auxquels il aimait à défier ses rivaux — tel Bach, devant qui, en définitive, il se déroba. Au dire de cette mauvaise langue de Daquin, les deux hommes auraient été aussi en rivalité sur un terrain autre que celui de la musique. « L'amour et une jolie femme en fut la cause : Marchand avait su plaire à la maîtresse de Couperin. » Voilà qui nous ouvre des vues nouvelles sur les mœurs du grand organiste. Après tout, il a traversé l'époque de la Régence, et nous n'aurions pas trop à nous scandaliser si nous apprenions qu'il en a subi le contre-coup. Mais l'autorité est suspecte et nous ne sommes pas obligés de prendre ces commérages au sérieux.

De plus de valeur, incomparablement, est le suffrage de Bach. On a retrouvé, copié dans l'album d'Anna-Magdalena — une sorte de livre d'or dans la famille — un *Rondeau en si bémol*, noté sans nom d'auteur et que, pour cette raison, on a pris d'abord pour une composition du maître immortel : c'était *les Bergeries*, de Couperin, que l'auteur des *Passions*, lui donnant ainsi une marque précieuse de son estime, avait copié pour sa femme. Quel plus beau titre de noblesse musicale qu'une pareille distinction¹ !

1. Rapprochement singulier : ce morceau est précisément de ceux dont Marchand revendiquait la paternité. Il ajoutait qu'il en fallait « ôter le dernier couplet qu'il regardait comme très faible et qu'il ne disputait point à Couperin ». Voyez cette

Entre temps, Couperin voyait son œuvre se répandre en des milieux divers, non pas toujours sous sa forme originale, mais parfois à l'aide de transcriptions contre lesquelles il ne protestait aucunement. Il en a, au contraire, avoué sa satisfaction en des termes où se reconnaît sa verve coutumière : « Je n'aurais jamais pensé que mes pièces dussent s'attirer l'immortalité ; mais, depuis que quelques poètes fameux leur ont fait l'honneur de les parodier, ce choix de préférence pourrait bien dans les temps à venir leur faire partager une réputation qu'elles ne devront qu'aux charmantes parodies qu'elles auront inspirées ; aussi marqué-je d'avance à mes associés bénévoles la reconnaissance que m'inspire une société aussi flatteuse pour exercer leur Minerve » (Préface du 3^e livre).

Voilà donc les pièces de clavecin chantées ; et bientôt elles passeront sur divers instruments, ce qui n'était pas non plus en contradiction avec la volonté de l'auteur. On lui avait vu écrire à lui-même, à la suite du *Rossignol en amour* : « Ce Rossignol réussit sur la flûte traversière on ne peut pas mieux quand il est bien joué. »

outrecuidance ! Le dernier couplet des *Bergeries* n'est aucunement indigne du reste de la pièce, avec qui il est parfaitement homogène, et la revendication n'a jamais été basée sur le moindre commencement de preuve ; elle est certainement injustifiée.

Bien d'autres mélodies convenaient aussi au mélodieux instrument, et les spécialistes se sont ingénies à les adapter.

Il nous a passé entre les mains un recueil manuscrit de Hotteterre donnant des « pièces choisies tirées de différents auteurs et mises sur la flûte traversière » : Couperin y tient une assez large place. De même pour un « livre de Pièces pour la flûte traversière » imprimé en 1713, pour une « Suite de pièces de musique pour 2 hautbois », pour des « Livres ou recueils d'airs en duo, par Bordet », sensiblement postérieurs (vers 1760), ainsi que pour les recueils de Blavet. Et sait-on où ces transcriptions portèrent les œuvres de Couperin ? Jusqu'en Chine ! Le P. Amiot, missionnaire en ce pays lointain, et qui en a rapporté un précieux *Mémoire sur la musique des Chinois*, avait voulu, par réciprocité, faire apprécier aux Lettrés la musique européenne en leur jouant, sur le clavecin et la flûte traversière, les plus jolis morceaux qu'il avait rapportés de France : sa propagande n'eut d'ailleurs, il l'a avoué, que peu de succès, les Chinois, malgré leur politesse, ne lui ayant pas caché qu'ils ne comprenaient rien à cela, « nos airs, disaient-ils, n'étant point fait pour leurs oreilles, ni nos oreilles pour leurs airs ». Couperin, de son côté, a publié une de ses dernières pièces sous

le titre : *les Chinois* ; mais il faut avouer que le portrait n'est pas ressemblant et que ce morceau n'est que de la musique française. Serait-ce pour se venger qu'il aurait ainsi prolongé le malentendu ?

Autre amplification : nous avons trouvé *les Vendangeuses* dans un manuscrit musical conservé à la Comédie-Française et contenant la musique qui s'y jouait dans les divertissements et les entr'actes au XVIII^e siècle. Couperin est ainsi promu au rang de compositeur d'orchestre.

Mais voici qui vaut mieux. A l'époque de la vieillesse de Couperin fut fondée une institution dont l'importance inaugurale fut considérable, car elle a été le point de départ de nos concerts symphoniques : le Concert spirituel (1725). Le fond du répertoire en était constitué par les grands motets pour chœur, soli et orchestre. Ceux de Lalande offraient une mine dans laquelle il fut beaucoup puisé. L'œuvre de Couperin ne resta pas non plus inutilisée. On a signalé l'exécution d'un « motet avec symphonie de sa composition, qui fut fort applaudi » et que chanta M^{lle} Antier en septembre 1728 (*Mercur de France*, cité par Ch. Bouvet), tandis que Michel Brenet mentionne le motet : *Benedixisti*, comme ayant été exécuté, à une date indéterminée entre 1728 et 1734, sous la direction de Mouret. L'un des

cahiers des motets chantés devant Louis XIV portait en titre : « Sept versets du psaume *Benedixisti* » (1704). Couperin put donc voir l'œuvre de sa jeunesse adoptée par la nouvelle institution musicale appelée à de si longues destinées.

Déjà pourtant il songeait lui-même qu'il était temps de faire place à de plus jeunes. Il avait, en temps utile, pris soin de transmettre à une de ses filles et à celle qui devait être sa veuve la survivance en partage d'une de ses pensions ; à son autre fille, celle de son emploi de claveciniste de la Chambre du Roi. Dès 1723, il s'était démis de sa fonction d'organiste de Saint-Gervais en faveur de son cousin Nicolas. Celui-ci ne reprit pas seulement sa place à l'orgue : il rentra aussi dans la maison du pourtour de l'église, abandonnée naguère, — non pas, à la vérité, entre les mêmes murs, car la vieille bâtisse, qui menaçait ruine, avait été abattue : c'est dans une des constructions qui l'avaient remplacée (les mêmes que nous voyons encore aujourd'hui masquant la gauche de la nef) que le nouvel organiste alla s'installer. Le grand artiste a donc pu, en ses derniers jours, voir tomber la maison où il était né et où avaient vécu tous les siens.

Depuis longtemps il se plaignait de sa santé. Dès son premier livre de Pièces de clavecin, il

en faisait l'excuse de ses retards. Il en parle, dans le dernier livre, sur un ton qui montre que désormais cette excuse n'était pas vaine : « Il y a environ trois ans que ces pièces sont achevées ; mais comme ma santé diminue de jour en jour, mes amis m'ont conseillé de cesser de travailler et je n'ai pas fait de grands ouvrages depuis. Je remercie le public de l'applaudissement qu'il a bien voulu leur donner. J'espère avoir laissé de quoi me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose après la vie ; mais il faut du moins avoir cette idée pour tâcher de mériter une immortalité chimérique où presque tous les hommes aspirent. » Cette résignation, cette gravité sont des traits intéressants du caractère d'un homme qui a toujours considéré d'un point de vue sérieux l'art et la vie.

Le dernier acte de son existence terrestre qui nous soit connu est le renouvellement du privilège assurant la propriété de son œuvre, le 20 mai 1733. Il mourut le 12 septembre suivant. On l'enterra au cimetière de Saint-Joseph, aide de la paroisse Saint-Eustache. Trois mois plus tard, le 14 décembre, les maîtres de musique et musiciens de Paris, au nombre de deux cent cinquante, célébrèrent à l'Oratoire le service annuel accoutumé pour leurs confrères défunts dans le courant de l'année : des modestes servi-

teurs de l'art en l'honneur de qui fut faite cette commémoration, il était certainement le plus digne d'être admiré.

Quant à la fabrique de l'église Saint-Gervais, elle ne semble pas s'être beaucoup émue de la perte d'un maître qui, à la vérité, s'était un peu éloigné d'elle depuis plusieurs années. Cependant, François Couperin avait grandement contribué à son bon renom musical; et si, pendant près d'un siècle encore, les membres de sa famille ont été seuls autorisés à monter à la tribune de son orgue, lequel donc aurait pu se vanter d'avoir exercé sa fonction, sinon avec plus de dignité, du moins avec un pareil génie?

IV

LES DERNIERS COUPERIN

Il y avait près d'un siècle que la famille avait commencé d'exercer sa mission musicale quant mourut celui qui en fut la gloire ; pendant un siècle encore, les survivants vont s'efforcer de suivre l'exemple de leurs anciens.

On a souvent mis en parallèle la lignée des Couperin avec celle des Bach, et ce n'est pas sans raison. Sans doute il n'est pas question de les évaluer. Toutes proportions gardées, cependant, l'exemple donné par les uns et par les autres est équivalent, et chacune de ces deux illustres familles musicales a été, dans son pays, l'honneur de son art. Plus nombreux, les Bach se réunissaient, à certains jours, dans quelque ville de leur Allemagne du nord, venus de tous les coins du pays. Les Couperin, eux, ne se sont jamais éloignés de leur terroir d'origine ni ne sont sortis de Paris, se remplaçant tour à tour, sur le même banc devant le même orgue, cultivant exclusivement la musique pure et mainte-

nant la tradition d'un art austère : activité continue et homogène, autorisant amplement des rapprochements qui, s'il s'agissait d'autres, risqueraient d'être trop ambitieux.

Cela dit, il faut avouer ceci : de même qu'il n'y eut jamais qu'un Jean-Sébastien Bach, semblablement il n'y eut qu'un Couperin le grand, et auprès de lui pâlit la descendance. Aussi ne nous attarderons-nous pas à consacrer à chacun de ceux qu'il nous reste à connaître une étude développée. Il faut savoir mesurer l'importance d'un exposé historique et critique à la proportion des mérites de chacun. Nous ne donnerons donc plus maintenant qu'un rapide aperçu sur la vie et la production de ceux à qui écherra, par droit de succession, le devoir de maintenir l'honneur du nom¹.

François Couperin n'a pas laissé de postérité au delà de ses propres enfants, ses deux filles étant mortes, l'une religieuse, l'autre sans avoir été mariée. Parmi ses cousins germains aucun n'a laissé de traces dans l'art de la composition :

1. Les lecteurs de cette biographie collective qui seraient curieux d'en savoir plus long sur les derniers représentants de la famille Couperin trouveront à se satisfaire en se reportant au livre que M. Charles Bouvet a consacré à la grande dynastie musicale, et qui contient, sur cette dernière partie de son histoire, des renseignements copieux. — Pour les œuvres, il a été surtout fait usage de celles, fort abondantes (surtout en manuscrit) que possède la Bibliothèque du Conservatoire, et du catalogue (inédit) que nous en avons établi.

il semble que les autres représentants de cette génération aient voulu laisser à un seul sa part entière de génie. Pourtant la plupart des enfants de son oncle François furent musiciens. Nous avons déjà vu les deux filles à l'œuvre. Nicolas, successeur de Couperin le grand, à Saint-Gervais, était le plus jeune des trois. Né en 1680, il mourut en 1748; ces dates sont à peu près tout ce que nous savons de lui. Il portait parmi ses titres celui de musicien du comte de Toulouse : nous savions que Couperin le grand était pensionné par ce prince; il a donc étendu ses bienfaits sur sa famille jusqu'à obtenir que cette faveur fût continuée à son jeune parent. Il ne nous est pas resté, de ce dernier, une seule note qui puisse nous renseigner sur les talents qu'il put avoir (un seul motet lui a été attribué par une hypothèse fragile). Il fut inhumé à l'église Saint-Gervais, sous son orgue.

Son fils, Armand-Louis, a joué un rôle musical plus intéressant : il est celui des Couperin qui a le mieux continué les traditions familiales. Contemporain par sa naissance des derniers fils de Bach ainsi que d'Haydn, il est mort deux ans avant Mozart : ce synchronisme le situe dans l'histoire musicale de son siècle. Il naquit le 25 février 1725, et succéda à son père à la mort de celui-ci, en 1748, donc à vingt-trois ans.

Il eut, outre l'orgue de Saint-Gervais, ceux de Saint-Barthélémy, de Saint-Jean en Grève, de Saint-Merry, des Carmes-Billetes, de Sainte-Marguerite, de la Sainte-Chapelle, et il était un des quatre organistes de Notre-Dame. Il eut aussi la charge d'organiste du Roi ; à ce dernier titre il jouissait d'un traitement de 2.400 livres. Comme son père, il habita la maison nouvellement construite dans les dépendances de Saint-Gervais. Dans son acte de mariage, en 1652, il est qualifié « bourgeois de Paris ». Gros bourgeois en effet, en même temps qu'artiste ; et sa situation fut améliorée encore par ce mariage, contracté avec la fille du facteur de clavecins le plus achalandé qu'il y eût à l'époque, Étienne Blanchet. Celui-ci avait ses ateliers dans le quartier voisin de celui de Saint-Gervais, rue de la Verrerie. Le renom de la maison s'accrut encore lorsqu'elle eut passé sous la direction d'un homme dont le nom est illustre dans la facture instrumentale française et qui doit être nommé lui-même parmi les alliés à la famille Couperin : Pascal Taskin.

Élisabeth Blanchet, qui fut femme d'Armand-Louis Couperin, était donc pour lui un bon parti. Elle fut mieux encore : une compagne digne de lui, même comme artiste. Organiste elle-même, elle suppléait souvent son époux dans

ses multiples services à tant de paroisses. Elle lui a survécu longtemps : nous verrons plus tard cette femme, mariée en 1752, jouer encore de l'orgue en 1810, dans une cérémonie solennelle, et s'attirer, à quatre-vingts ans, les éloges d'un brillant auditoire. Elle et son mari, dans leur jeunesse, donnaient de concert des leçons de clavecin fort recherchées dans la société mondaine et largement rétribuées.

La situation de ce Couperin dans la société parisienne au milieu du XVIII^e siècle était donc exceptionnellement brillante. Ce mot même est celui qui convient pour qualifier son talent. Tout le monde en son temps est d'accord pour louer l'éclat et la virtuosité de son jeu sur l'orgue. Voici par exemple en quels termes a parlé de lui Burney dans le récit de son voyage musical en France :

J'allai après dîner (le 10 juin 1770) à Saint-Gervais pour entendre M. Couperin, neveu du fameux organiste de Louis XIV. Il y avait un grand concours de monde. J'y rencontrai M. Balbâtre avec sa famille. M. Couperin accompagna le *Te Deum*, qui ne fut que chanté, et il le fit avec beaucoup de goût. Il montra dans son exécution beaucoup d'art et de talent, variant souvent, dans son jeu et dans son style, le genre de son exécution. Je remarquai qu'à la connaissance de son instrument il joignait un doigté égal en force et en rapidité aux difficultés qu'il rencontrait... Il est brillant dans son exécution, varié dans sa mélodie et consommé dans ses modulations.

On donne une grande latitude à l'artiste dans ses interludes ; rien n'est trop léger ni trop grave ; tous les genres sont admis. Quoique M. Couperin ait le doigté de l'orgue, il essaya avec succès des passages de clavecin qu'il prononçait vivement et dont il détachait les notes en les rendant distinctement.

Un musicien d'une autre génération, l'abbé Roze, venu jeune, pour un voyage, de sa province à Paris, exprime une égale admiration.

J'ai entendu un *Te Deum* touché par M. Couperin, à mon avis le meilleur organiste de Paris et du royaume. Il m'ôta la respiration ! Il est vrai que, de l'avis des maîtres, il se surpassa. J'étais à côté de Balbâtre, qui n'en revenait pas lui-même.

Armand-Louis était donc un virtuose. Ce n'est pas dans cet esprit que nous aimons aujourd'hui à comprendre le style de l'orgue ; mais songeons que nous sommes en plein XVIII^e siècle. « Il n'avait pas besoin de l'illustration de son nom pour être aimé et admiré ! » proclame un de ses panégyristes. Sans doute : peut-être eût-il été préférable pourtant qu'il suivît encore mieux des exemples auxquels nul mieux que lui n'était à même de se plier. Lui-même ne pouvait pas s'en défendre. Burney a dit encore : « Son goût pour la musique n'est pas aussi moderne qu'il pourrait être. » L'influence de l'atavisme se manifestait en lui malgré tout.

C'est pendant qu'il était organiste à Saint-Gervais que l'orgue de cette église a été construit par F. Henri Clicquot, remplaçant (sans doute en en utilisant quelques jeux) le vieil instrument dont les premiers Couperin avaient joué. Ainsi renouvelé, l'orgue de Saint-Gervais fut inauguré le 16 avril 1768, par Daquin et Balbâtre, arbitres. Armand-Louis Couperin eut donc à s'y exercer pendant vingt et un ans encore. C'est un magnifique instrument, à cinq claviers manuels et pédalier, possédant une grande variété de registres (sans aller pourtant au delà de seize pieds) et dont quelques jeux de détail sont de la qualité la plus rare. Laissé presque à l'abandon à partir du XIX^e siècle, il faillit être frappé à mort quand, le jour du vendredi-saint 1918, un obus allemand vint crever la voûte de l'édifice et tuer plus de cent personnes pacifiques venues pour prier et entendre la musique de Palestrina. Il se releva pourtant de ses terribles blessures : restauré avec le souci de le rétablir tel qu'il était jadis, il est redevenu l'instrument des Couperin ; aucun autre n'est mieux en état de faire revivre par les sons la grande tradition dont l'église a été la dépositaire deux fois séculaire.

A son tour, Armand-Louis Couperin allait souvent, avec ses confrères, notamment ceux qui partageaient avec lui, par quartiers, le service de

Notre-Dame — Balbâtre, Séjan et Beauvarlet-Charpentier — inaugurer les orgues qui se construisaient dans les autres églises. C'était le beau temps de Clicquot. Celui-ci acheva son chef-d'œuvre, l'orgue de Saint-Sulpice, en 1781 ; sept ans plus tard, celui de Notre-Dame. Les quatre artistes prêtaient leur concours à ces diverses réceptions : solennités musicales que les affiches annonçaient et qui attiraient un si grand concours d'auditeurs que le service d'ordre était parfois impuissant à les contenir. Couperin s'y distinguait.

Il faut signaler aussi, comme faisant suite à un épisode dont une partie antérieure s'était jouée au temps de Couperin le grand, que la guerre entre la Ménestrandie et les « Harmonistes » fut inopinément rallumée au milieu de XVIII^e siècle. Armand-Louis Couperin s'unit à Calvière, Daquin, Clérambault et Forqueray pour combattre les prétentions de Guignon, qui fut le dernier Roi des violons : un arrêté du Parlement, en 1750, leur donna gain de cause, et la royauté musicale n'attendit même pas 1792 pour être abolie à tout jamais.

Comme compositeur, Armand-Louis Couperin s'est montré artiste modeste, presque timide. Il a beaucoup écrit, mais peu publié. Un de ses panégyristes a écrit : « Il cachait avec soin tout

ce qu'il pouvait dérober au public de l'éclat de son mérite, témoin des motets qui auraient fait à un musicien la plus belle réputation mais qu'il n'a jamais voulu livrer au grand jour de la publicité. Il a constamment refusé de travailler pour le théâtre. » Cela paraît être vrai. Au surplus, une certaine indécision, inhérente à son caractère, le portait à suivre les fluctuations des époques successives à travers lesquelles il a passé. On le voit dans sa jeunesse composer et publier une cantatille: *L'Amour médecin*. Le genre était déjà désuet au milieu du XVIII^e siècle. Puis, plus tard, il note des variations sur la chanson de *Richard Cœur de Lion*, « Que le sultan Saladin » : c'est donc maintenant l'opéra-comique qui l'attire. Il a écrit aussi, comme ses ancêtres depuis le premier de la race, des Pièces de clavecin. Il les dédia à Madame Victoire de France, à qui Mozart offrit de même sa première œuvre imprimée; or, l'époque était celle du déclin de l'instrument même, qu'allait bientôt suppléer le piano-forte. Mais en même temps il faut retenir qu'il a, peut-être le premier en France, fait des sonates dans le nouveau style. Il en a publié deux livres; d'autres sont restées en manuscrit. De sorte qu'après François Couperin, qui avait adopté jadis la forme de la sonate primitive, venue d'Italie, Armand-Louis fut aussi des pre-

miers à composer des sonates dans la manière nouvelle inaugurée, en Allemagne, par le fils de l'autre grand maître auquel il nous faut toujours revenir : Philippe-Emmanuel Bach.

C'est à ces quelques titres que se borne l'ensemble des œuvres qu'Armand Couperin a fait éditer. Il en a laissé un beaucoup plus grand nombre en manuscrit. La Bibliothèque du Conservatoire en possède une collection importante, dont plusieurs sont autographes : une « Élévation ou Motet » (exactement le titre dont faisait usage autrefois Couperin le grand) ; une pièce d'orgue (*Dialogue entre le Chalumeau et le Basson avec accompagnement de flûte au clavier d'en haut*) ; des sonates en assez grand nombre, les unes pour le clavier seul, d'autres avec violon ; une « Symphonie de clavecins » et des Quatuors pour deux des mêmes instruments ; des variations, et des morceaux de fantaisie, notamment une « Chasse » qui nous est venue en plusieurs exemplaires. Le compte rendu d'une cérémonie où il joua de l'orgue parle aussi, en termes assez circonstanciés, d'une « Symphonie » dont est louée l'ingéniosité ; la composition y mêlait des éléments assez divers, voire disparates : une musette « agréable par sa naïveté », une fugue « dont toutes les parties se répondaient très bien » et un point d'orgue, « savant

badinage ». De cette œuvre composite, rien ne nous est venu : peut-être s'agissait-il seulement d'une improvisation, art dans lequel les Couperin ont toujours excellé. Ce que nous avons lu des œuvres écrites nous a fait connaître un style consciencieusement formé, sans imagination ni personnalité, mais d'une tradition puisée aux bonnes sources.

Armand-Louis Couperin eut une mort tragique. Le 1^{er} février 1789, venant de la Sainte-Chapelle où il avait tenu l'orgue à vêpres, il fut, sur le Port-au-blé, renversé par un cheval échappé qui lui fracassa le crâne et lui brisa deux côtes ; il mourut le lendemain dans sa maison du Pourtour Saint-Gervais. Cet accident causa une grande émotion dans le Paris musical d'alors et les éloges funèbres dont il fut l'occasion montrent en quelle estime était tenu l'homme qui en était l'objet. Il fut inhumé à Saint-Gervais, dans la chapelle de la Providence.

Il laissait après lui, outre sa veuve, plusieurs enfants. D'abord une fille aînée, Antoinette-Victoire, bien exercée au clavier et qui doit l'avoir suppléé parfois à l'orgue ; elle jouait aussi de la harpe, instrument favori au temps de Marie-Antoinette ; mariée, elle prit le nom de M^{me} Soulas. Puis deux fils qui, à tour de rôle, lui succédèrent.

Le premier Pierre-Louis, né en 1755, ne lui survécut que huit mois : ayant repris la plupart de ses orgues, notamment celui de Saint-Gervais, il mourut en octobre 1789. On a dit que l'émotion causée par la mort tragique de son père l'avait conduit au tombeau : la vérité est qu'il était de santé précaire; il se peut d'ailleurs que ce malheur ait hâté sa fin. En tout cas, on l'entendit à l'orgue le jour de la fête patronale Saint-Gervais et Saint-Protais, le 21 juin 1789 : l'annonce de son concours dans les Affiches est la seule trace qui soit restée de son activité artistique. Il fut enterré dans la même chapelle où reposait son père. Il a publié des variations sur la romance de *Nina* (toujours l'opéra-comique); d'autres sur l'air de *Malbrough* (popularisé naguère par le *Mariage de Figaro*), dans *le Journal de clavècin*; un Air de *Tibulle et d'Elie*, ainsi qu'un *Allegro* pour piano-forte. Productions futiles! Sur les titres de ces divers morceaux, l'auteur est nommé Couperin [fils] l'aîné; une surcharge ajoutée au plus récent (*Nina*, en 1787) le dit « organiste du roi en survivance ».

François Gervais, son frère, est dénommé, sur ses premières œuvres : Couperin le jeune. Né en 1759, il a vécu jusqu'en 1836 : ce dernier représentant de la dynastie musicale est donc resté seul du nom pendant trente-sept ans. Mais

quelles épreuves il a traversées ! L'on a remarqué au passage la date de la mort de son père et de son frère : l'année fatidique 1789. Comme part à la succession du premier, il avait eu les orgues de la Sainte-Chapelle, de Sainte-Marguerite et des Billettes ; il prit le reste au décès de Pierre-Louis, y compris la charge d'organiste du roi : tout cela semblait de droit héréditaire dans la famille Couperin. D'autre part, sa mère avait obtenu à la mort de son mari, sur le Trésor royal, une pension de 600 livres, représentant le tiers de celle d'Armand-Louis mort après vingt ans de service à la cour. Tout cela fut vite emporté par la tourmente révolutionnaire.

Coincidence curieuse : François-Gervais Couperin s'est marié le 22 septembre 1792, le jour même de la proclamation de la République ! Il habitait encore le Pourtour Saint-Gervais. Mais l'année suivante les églises furent fermées, leurs services supprimés et les maisons appartenant aux fabriques vendues : après un siècle et demi, les Couperin furent expulsés d'un domicile qu'ils avaient pu être amenés à considérer à la longue comme le toit familial ! Le nouveau marié dut s'en aller chercher asile ailleurs, avec sa jeune femme, demoiselle Hélène Frey (ou de Frey), son élève, douée d'une belle voix et fille d'un officier supérieur. On les voit errer dans le quartier, à

la recherche d'un domicile, de la rue de la Marche au Marais, à la rue Clocheperce, non loin de la maison natale. Toutes les places d'organiste étaient perdues, les pensions annulées. La situation matérielle des Couperin était cruellement amoindrie.

Malgré cela, François-Gervais ne se découragea pas, et il s'adapta de son mieux à la nouvelle situation. Peut-être fut-il parmi ceux qui crurent à l'avenir des temps nouveaux. Compositeur, il se montra prêt à se rallier aux idées du jour en composant des variations sur le *Ça ira*, signant encore le morceau du titre d'organiste du roi. Pourquoi non, et était-il le seul à donner de semblables gages au régime national? Bientôt nous allons voir l'ancien ami de son père, l'un de ceux qui partageaient avec lui la charge d'organiste de Notre-Dame, annoncer sous le nom de « citoyen Balbâtre » une fantaisie sur la *Marche des Marseillais*, et encore le *Ça ira*, et la dédier « aux braves défenseurs de la République », tandis qu'un autre de leurs collègues, Beauvarlet-Charpentier, publiait à son tour des variations sur le chant de Rouget de Lisle. Plus tard, F.-G. Couperin écrira des « pièces musicales » sous ces titres : *les Incroyables*, *les Merveilleuses*, tandis que, sur un manuscrit de Contredanses, il s'intitulera

encore « ci-devant organiste de Louis XVI ».

Tout cela n'a pas d'importance au point de vue de l'art, et nous ne le signalons que pour faire connaître la participation du dernier Couperin à la vie de son temps. Il ne s'en désintéresse aucunement. S'il se présente, pour lui et ses confrères, l'occasion de quelque revendication professionnelle, il est des premiers à se mettre en avant. En floréal an II, il intervient auprès du Comité d'Instruction publique de la Convention pour garantir un orgue contre des risques de vente : les autorités compétentes, accueillant la démarche du « citoyen Couperin, organiste célèbre », arrêtent qu'il sera sursis à la vente de tous les orgues. Son confrère Séjean, s'étant associé à la même requête, en profite pour rappeler une pétition présentée par les organistes attachés ci-devant aux paroisses, tendant à obtenir un traitement ou des pensions de retraite : nul doute que Couperin ait été très empressé à signer cette requête ! A l'occasion de la fête du 10 août 1793, deux orgues avaient été placés à l'Opéra, aux deux côtés de la scène : ce sont les deux mêmes artistes, Séjean et Couperin, qui les touchèrent. Un peu plus tard, une fête de la Victoire fut célébrée dans Saint-Sulpice désaffectée, en présence du général Bonaparte, qui bientôt allait être le premier Consul : Couperin

se fit entendre sur l'orgue que son père avait inauguré il y avait quelque vingt ans. Et quand les églises furent rendues au culte, il reprit tout naturellement sa place à Saint-Gervais et y continua le service jusqu'au complet épuisement de ses forces. Bien que son talent n'ait pas eu l'éclat de celui de ses prédécesseurs et ancêtres, il eut encore des admirateurs. Jal, parlant du dernier Couperin, dit : « Il était le rival de Miroir, à en croire les vieux amateurs qui vantaient Miroir et Couperin en 1816 et 1817 » : or, Miroir l'aîné, organiste de Saint-Germain des Prés et de plusieurs autres églises dès avant la Révolution, jouissait d'une grande renommée ; « l'on accourait de très loin pour l'entendre », dit un autre biographe.

Ayant vécu pendant tout un quart du dix-neuvième siècle, Gervais Couperin est rapproché de nous par ses relations avec des hommes qui ne sont pas encore trop loin, et qui l'estimèrent : Choron, Adrien de la Fage, Boëly.

En même temps que lui, sa vieille mère, descendante des facteurs de clavecin Blanchet et parente de ces Taskin dont le nom devait être maintenu avec honneur dans l'art musical jusqu'à la fin du xix^e siècle, continuait à couler des jours tranquilles, peut-être résignés, toujours actifs. Nous savons déjà qu'en 1810 elle se fit

entendre encore : c'était à Versailles, pour la réception de l'orgue de l'église Saint-Louis, dont elle était organiste titulaire. « Elle a étonné toute l'assemblée et les organistes présents à cette réception par son génie improvisateur et la légèreté de son toucher ; l'un des organistes a dit à son neveu et élève, le jeune Taskin : « Votre tante vient d'improviser une fugue admirable ». Il était fort beau qu'une vieille dame sût ainsi improviser la fugue en 1810, car cet art était en grande décadence. Elle mourut en septembre 1815, âgée de quatre-vingt sept ans ; huit jours plus tôt, elle jouait encore dans une société où on l'avait priée d'essayer un piano. Son fils, qui devait lui survivre onze ans encore, ne put s'empêcher d'annoncer sa mort — en signant « Couperin, organiste du Roi » — par une lettre qu'il écrivit à la *Gazette de France* ; il y évoqua, comme ce devait être, la mémoire des Couperin, et d'abord de son propre père, « organiste du Roi comme l'avaient été ses ancêtres depuis deux cents ans ». Cette fidélité au souvenir, cette fierté d'un nom glorieux, forment un des traits caractéristiques des Couperin et sont tout à leur honneur.

Nous avons déjà noté au passage quelques titres de morceaux de musique composés par F. G. Couperin à l'époque des préoccupations

révolutionnaires : il faut l'avouer qu'ils ne procèdent pas des beaux exemples donnés par les Méhul, les Gossec, les Lesueur. Il est possible d'en ajouter quelques autres, parfois d'un ordre un peu plus relevé : un cahier de romances, les unes datant de la jeunesse de l'auteur, les autres des derniers temps de sa vie ; des rondos, des variations, même de simples transcriptions, comme celles des ouvertures d'*Iphigénie* et de *Démophon* « mises à la portée des jeunes élèves », jusqu'à un pot-pourri sur les airs de *Cendrillon* de Nicolo (l'opéra-comique du xix^e siècle, maintenant). Un carton de manuscrits, provenant de la collection Malherbe et aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire, nous inspire peu de confiance quant à l'authenticité de plusieurs des pièces qui y sont contenues : on y trouve notamment une certaine Symphonie dont il nous paraîtrait imprudent d'attribuer la paternité à un Couperin, quel qu'il fût. Tout cela d'ailleurs, authentique ou non, n'est que le reflet de la musique que l'on composait en France à la même époque, et qui était trop éloignée de la vraie tradition des Couperin pour que l'on puisse louer celui qui en était encore le dépositaire légitime d'en avoir subi l'influence.

François-Gervais est mort à Paris en juillet 1826. Avec lui s'éteignait la lignée des Couperin.

Le nom en fut porté quelque temps encore par sa fille unique, Céleste, laquelle vécut jusqu'à une époque qu'il ne nous est pas possible de déterminer exactement : nous savons seulement que, vieille fille, elle était encore de ce monde à la fin de 1850. Elle avait reçu la même instruction musicale supérieure qui fut toujours donnée aux membres de la famille Couperin, filles et garçons ; elle était douée d'une belle voix et elle joua aussi de l'orgue ; mais ce ne fut plus à Saint-Gervais. Pourtant elle fut appelée à succéder à son père dans une de ses places, à l'église Saint-François ; mais elle n'y resta pas longtemps. Seule avec sa mère, qui devint très vieille (cette mariée de 1792 vivait encore au milieu du XIX^e siècle), elle dut, pour ne pas la quitter, renoncer à son art : la musique ne fut plus pour elle qu'un gagne-pain ; elle passa la dernière partie de sa vie à donner des leçons de piano. Les deux pauvres femmes allèrent d'abord habiter Beauvais ; puis elles revinrent à Paris et furent s'installer dans un village de la banlieue d'alors, Belleville. Vers 1848, pressées par le besoin, elles proposèrent à l'Etat de lui céder leurs portraits de famille, dernières épaves des jours de gloire : il y eut des marchandages, au cours desquels elles durent se mettre à la merci de l'administration ; des offres modestes leur furent consenties, un peu avec

l'apparence de secours ; mais le besoin pressait, il fallut accepter (Tessier). Les tableaux vendus par elles sont maintenant exposés au musée de Versailles, parfois pourvus d'attributions un peu incertaines. Combien était loin l'abondance, presque l'opulence dont avaient joui en leur temps François Couperin le grand et Armand-Louis, dont elles n'étaient distantes que par deux ou trois générations ! Mais les temps avaient marché ; la société s'était transformée, et la ruine était venue. Comment en eût-il été autrement quand leurs ressources n'étaient faites que de leurs attaches avec le passé, un passé totalement aboli ? Déjà les ultimes successeurs du nom n'avaient pas reçu pour eux-mêmes l'héritage du génie : il ne leur restait donc rien. Ce dernier chapitre de la vie des Couperin est l'histoire d'une fin de race.

Mais il ne faut pas que la mélancolie de ce crépuscule détourne nos yeux du spectacle des heures claires. A la fin de cet exposé, parfois trop rapide, nous devons nous remémorer les jours heureux et porter vers eux nos regards : c'est alors que cette belle famille française a connu le meilleur de sa destinée ; l'éclat qui l'a frappée en ces glorieux moments l'illumine aujourd'hui autant que jadis, et nous pouvons être assurés qu'il ne s'éteindra plus.

V

L'ART DES COUPERIN

Ainsi, les Couperin ont traversé deux siècles entiers d'histoire de la France. Ils ont été mêlés à ses vicissitudes et furent, chacun à leur manière et suivant les époques, représentatifs de son génie musical. Nous les avons vus d'abord s'essayer en un temps où Louis XIII vivait encore et faire leurs premiers pas dans la carrière au temps de la brillante jeunesse de Louis XIV. Tout était prêt alors pour bien recevoir celui en qui se condensa l'essence spirituelle produite par leur travail collectif : musicien de Louis le Grand, Couperin le Grand survécut jusqu'après la Régence. Après quoi, d'autres vinrent encore, qui traversèrent les dernières décades de la monarchie française, la Révolution, l'Empire, les Restaurations, jusqu'après 1848, peut-être obscurément jusqu'à la dernière partie du xix^e siècle. Long témoignage de la vie d'une famille artiste à travers celle de la nation.

Bien que tous les Couperin aient été formés suivant des principes auxquels chacun fit honneur de son mieux, nous n'avons pas méconnu que tous n'ont pas reçu le don du génie. Pour ces derniers, il aura suffi que nous fissions revivre le souvenir de leur passage sur terre; nous ne reviendrons pas sur leur œuvre. Mais il en est deux dont le rôle fut important dans l'évolution musicale; nous devons chercher à le définir d'une manière attentive. Ce sont, d'une part, le premier dans l'ordre du temps, d'autre part, le premier par l'activité, le génie et par la beauté de l'œuvre accomplie. Étudions-les d'un peu près l'un et l'autre.

Louis Couperin tient une place tout à fait à part dans l'histoire de la musique française. Il s'y présente à la façon d'un initiateur, d'un précurseur, presque d'un primitif. Pourquoi ne pas employer ce mot, même quand il est question du xvii^e siècle, l'époque, à la vérité, la moins primitive qui soit? Ne peut-il pas s'appliquer à toute tentative nouvelle, à toute réalisation accomplie sans modèle, sans tradition antérieure? A cet égard, Louis Couperin a tous les droits à la qualité de primitif, car il est le premier en date, au moins l'un des tout premiers parmi les créateurs d'une forme musicale des-

tinée à prendre un essor considérable après lui, particulièrement parmi les siens : la musique de clavecin.

C'était en son temps un art vraiment nouveau. Issu de celui du luth, il n'avait commencé à s'en dégager et à prendre forme par lui-même que dans les premières années du xvii^e siècle.

Cette époque, on ne l'ignore pas, est celle d'une des plus considérables évolutions qu'ait connues l'histoire de la musique; c'est d'elle que date la constitution de presque tous les genres qui se sont développés dans la musique moderne. Même la tonalité a subi vers ce temps-là une véritable crise, qui devait produire un renouvellement total de l'harmonie. D'elle encore est sortie la basse continue, qui, se substituant aux polyphonies nées au moyen âge, constituait, au point de vue musical, une véritable langue nouvelle. La monodie accompagnée supplanta le contre-point. Bien que d'origine essentiellement vocale, cette forme ne devait point tarder à exercer son influence sur le style instrumental. Presque tout ce qui se pratiquait au temps des Palestrina et des Lassus était oublié; la physiologie de la musique était entièrement métamorphosée.

Cette révolution s'accomplissait dans le moment où les Couperin venaient au monde : ainsi

les premières compositions de Louis furent conçues dans une forme que le siècle antérieur n'avait pas connue. Les dates que lui-même a inscrites sur quelques-uns de ses morceaux ne nous laissent aucun doute sur leur ancienneté : 1656, 1658. Le premier livre des Pièces de clavecin de Chambonnières est daté de 1670. Assurément il ne faudrait pas induire de ce rapprochement que Louis Couperin a précédé Chambonnières : les compositions que celui-ci a fait graver sur le tard de sa vie avaient été écrites longtemps avant leur publication, et nous savons, par l'histoire même des Couperin, que le gentilhomme briard était d'âge déjà mûr quand il fit accueil, dans son château de la Chambonnière, à ses jeunes compatriotes du village voisin. Mais cela même peut ne point constituer une ancienneté considérable et il est permis de penser que Chambonnières, à qui nous nous garderons de contester le mérite d'avoir été pour tous les Couperin un ancêtre spirituel, fut, pour Louis, un grand frère plutôt qu'un père. En tout cas il fut le seul musicien capable de fournir des modèles, le seul en qui le futur chef de la dynastie séculaire ait pu trouver des exemples dignes d'être suivis.

Au reste, si la différence réelle entre eux dans le temps n'est pas très grande, elle s'accuse

dans les œuvres d'une façon assez sensible. La musique de Chambonnières, en regard de celle de Louis Couperin, paraît archaïque. De fait, Champion de Chambonnières, né sous Henri IV, lui-même fils et petit-fils de musiciens desquels il n'avait pu recueillir que des exemples d'un autre âge, ayant passé sa jeunesse en un temps où tout était à créer, se rattachait au passé par son origine. Ses pièces de clavecin s'apparentent à l'art antérieur des luthistes, duquel elles dérivent étroitement. Elles sont menues et sans développement. Elles ne font guère que transcrire et adapter des danses de cour et des chansons. Par la substance, elles procèdent des derniers représentants de la polyphonie française, celle des maîtres de chapelle du temps d'Henri IV, les Claudin, les Du Caurroy, les Aux Cousteaux, dont les œuvres accusent une scolastique désuète et sèche ; et il y a de la sécheresse aussi dans la musique instrumentale de Chambonnières. Ses pièces sont brèves ; leur développement ne dépasse guère celui d'un simple thème ou d'un air de danse exposé une fois pour toutes.

Sans s'astreindre rigoureusement aux règles de construction de la Suite, Chambonnières s'y conforme d'instinct. Ses petits morceaux se présentent à tour de rôle dans un ordre qui deviendra obligatoire après lui : Allemande (une seule fois

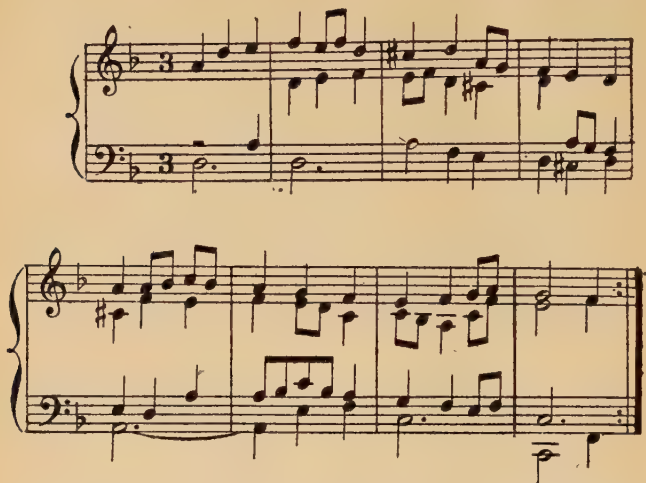
une Pavane, danse passée de mode), Courante, Sarabande, Gaillarde, Canaries, etc. Certains portent déjà des titres comme ceux dont Couperin le grand saura faire plus tard un usage si ingénieux : *Iris*, *les Barricades*, *le Moutier*, *Sarabande de la Reine*, *l'Entretien des Dieux* : ils sont rares et les relations entre ces noms et la musique sont assez difficiles à découvrir. Les mélodies sont pourvues de quelques ornements qui viennent facilement sous les doigts. Au reste, on a peine, le plus souvent, à dégager de ces menues constructions un thème parfaitement formé et se déduisant logiquement jusqu'à sa cadence. Les harmonies sont peu solides, le rythme encore mal dessiné : conséquences d'une spontanéité de conception qui peut être admirée pour l'esprit de liberté dont elle témoigne, mais dans laquelle aussi l'on serait autorisé à n'entrevoir que les premiers balbutiements d'un art encore en préparation.

Telles sont les formes que Louis Couperin a reçues des mains de Chambonnières. Or, il y a versé un contenu tout autre. Non qu'il ait cherché à les amplifier ; mais il y a mis, comme on l'a dit pour un poète, des penses nouveaux. Son style est plus expressif. Il est « galant », ainsi qu'on disait en son temps. Rappelons-nous l'époque où Louis Couperin vint à Paris : c'était celle du prestige de l'hôtel de Ram-

bouillet. Ne serait-il point permis de rapprocher de la *Guirlande de Julie* ces aimables suites pour le clavecin où chaque morceau est comme une fleur et porte un titre subtil? C'est au grand Couperin qu'il était réservé de porter cet art à la perfection; mais c'est Louis qui en a tenté la réalisation première. Il l'a fait, semble-t-il, par pure intuition : à l'écouter, il semble que son œuvre ait été produite spontanément et presque sans étude. Les idées viennent chez lui comme elles veulent; grande est la liberté de son discours musical. Mieux qu'aucun autre il est l'interprète du sentiment régnant dans le milieu où il a vécu. Venu de sa campagne natale, il a vite pris le ton de la cour. Parfois son style est précieux (le mot étant employé dans son meilleur sens); mais l'expression en est fortifiée par quelque chose d'inné. D'ailleurs il ne s'écarte guère des bons modèles; mais il y ajoute. Avec une élégance naturelle, il a le sentiment instinctif des combinaisons de la pure musique.

Un bon exemple de son style nous est offert par une « Sarabande en canon » dont nous reproduisons la première reprise. La ligne mélodique a, par elle-même, la grâce un peu grêle des anciens airs de cour; mais combien sa valeur est relevée par l'imitation canonique, aussi naturelle qu'ingénieuse, qui l'accompagne de-

puis sa troisième note jusqu'à la fin de ce premier développement :

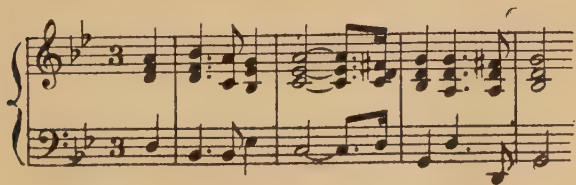


Particularité digne d'être notée : alors que la mélodie de cette Sarabande se dessine dans une mesure à trois temps parfaitement carrée, l'imitation se produit suivant un déplacement du temps fort, de façon que les deux mesures à trois temps se superposent sans coïncider. Musicien primitif, le premier des Couperin échappe encore à la tyrannie de la barre de mesure.

À côté de cela, nous trouvons dans son œuvre des motifs d'une franchise toute moderne : tel celui de ce « Branle de Basque » qui fait pressentir les thèmes joyeux des rondeaux que multipliera Couperin le grand :



Comme chez Chambonnières, comme dans les suites pour le luth de l'âge antérieur, les danses constituent l'élément essentiel des pièces de clavecin de Louis Couperin : Allemandes, moins développées et moins sévères que celles que nous admirerons dans les livres postérieurs, parfois dans un mouvement de chansons françaises très délurées ; Courantes, Sarabandes, Giges, Menuets, généralement très courts, tenant parfois à trois ou quatre sur un seul feuillet du manuscrit ; quelques danses plus anciennes, en petit nombre : Voltes, Gaillardes ; une Pavane : *La Piémontoise* ; des Chaconnes et Passacailles plus développées et d'un sentiment harmonique parfois raffiné : on en jugera par les mesures initiales de la Chaconne datée de 1658 :



Ce simple extrait suffit pour justifier l'opinion d'un contemporain, l'abbé Le Gallois, qui disait

de Louis Couperin : « Sa manière est pleine d'accords et enrichie de belles dissonances de dessin et d'imitation. »

Une des curiosités du manuscrit musical qui a apporté à notre connaissance l'œuvre de Louis Couperin nous est fournie par les Préludes (il y en a quatorze) écrits dans une notation hiéroglyphique qui laisse place à beaucoup d'interprétations diverses. Il est certain que leur forme devait être d'une extrême liberté, du moins au point de vue rythmique.

Une autre particularité de son art est l'aptitude qu'il avait pour varier les chants simples conçus par d'autres musiciens. Le manuscrit cité qui contient, avec le principal de son œuvre, la musique de clavier de ses plus notables contemporains, nous donne plusieurs spécimens de « Doubles » composés par lui : c'est dès la première page du cahier consacré à Chambonnières, le *Moutier*, suivi d'un « Double par M. Couperin » ; puis, çà et là, une Gavotte d'Hardel, une autre de Le Bègue, voire un anonyme Menuet du Poitou. Si élémentaire que soit cette ornementation, elle dénote un tour de main qui paraît avoir été une qualité native dans la famille. Jusqu'aux derniers venus, les Couperin aimeront à pratiquer ces formes élégantes et adroites : nous verrons ceux qui vécurent au XVIII^e siècle et jusqu'au début du



Le grand Bach lui-même a repris ces figurations de basse, leur donnant une ampleur nouvelle : sans chercher ailleurs que dans le *Clavecin bien tempéré*, on trouvera ces équivalents dans les préludes en *mi bémol mineur* et *si bémol mineur* du premier livre. N'est-ce pas une gloire pour Louis Couperin d'avoir, si longtemps antérieurement, inauguré des formes promises à une telle magnificence ?

La culture scolastique n'était pas étrangère à ce musicien français qui devait presque tous ses dons à la nature. Sa *Fantaisie* de décembre 1656 peut être offerte en spécimen d'une écriture presque classique ; mais, après qu'il a prouvé sa maîtrise, soudain l'auteur reprend les libertés qui lui sont chères. Le début de cette *Fantaisie* est une excellente exposition de fugue :





Peu importe si la réponse n'est pas parfaitement régulière : le style est sévère et pur. Mais bientôt l'auteur se sentira lassé de cette contrainte ; ses développements fugués seront mêlés d'épisodes mélodiques qui finiront par l'emporter ; de sorte que la fugue s'achèvera dans le caractère d'une pièce de luth où se dérouleront des dessins aux contours nouveaux, sans plus chercher à se répondre, évoluant sur les cordes graves, tandis que l'aigu tient des accords : triomphe, en dernière analyse, du principe de la basse continue.

Il faut ajouter que l'œuvre de Louis Couperin ne tient même pas en entier dans le recueil de ces pièces de clavecin, si diverses et si nombreuses soient-elles. Il nous a laissé aussi quelques pages écrites pour des instruments à archet, d'un travail plus approfondi que ces petits morceaux et d'un plus vaste développement. Ce sont des Fantaisies pour les violes, jusqu'à des Symphonies. Ce dernier mot peut faire sourire ceux qui ont été élevés sous le régime beethovenien : la symphonie, pour Louis Couperin, comme pour tout

le ^{xvii}^e siècle, n'est qu'une composition sans développement, caractérisée pourtant par son écriture à plusieurs parties indépendantes (parfois pas plus de deux) et d'allure assez capricieuse. Dans certaines de ces pages, on pourrait relever les premiers balbutiements de l'Ouverture française, avec son introduction lente et son second mouvement vif en mesure ternaire; ailleurs, par endroits, la composition prend des allures de sonate. D'autres morceaux sont plus libres. Il y a des Fantaisies dont la partie de violon fait songer à ces improvisations de tziganes, semées de traits et d'ornements du milieu desquels surgit de loin en loin quelque apparence de thème, de ces « bouts de chant » dont Diderot parlait à propos de Rameau : on voit par le nom de ces auteurs que ces formes, qui passent pour exotiques, ne sont point étrangères au génie de la musique française; il se pourrait fort bien au contraire qu'elles en fussent issues.

Bref, cette musique de Louis Couperin a une qualité essentielle à toute œuvre de l'esprit : elle est vivante. De formation encore incomplète, elle laisse pressentir un développement rapide. Elle est comme la première efflorescence d'un art nouveau. Celui-ci va s'épanouir en effet et il atteindra bientôt à sa perfection. Le progrès accompli sera l'œuvre d'une seconde géné-

ration, cela même sans sortir de la famille de l'initiateur.



Avec François Couperin le grand, nous arrivons en présence d'un art définitif autant que multiple et varié.

La vie productive de ce maître se partage en trois parties. Dans la première, il travaille pour l'église. Dans la seconde, pour le roi. Dans la troisième, pour le public, et surtout, nous pouvons le dire, pour lui.

Suivons-le dans chacune de ces activités.

Il a été discuté en plusieurs endroits de ce livre si les pièces d'orgue qui nous ont été conservées en manuscrit sous le nom de Couperin de Crouilly sont de la composition du premier ou du second François. Les constatations faites en dernier lieu ont incliné les musicologues à attribuer cette paternité à Couperin le grand. Il importe de spécifier que l'œuvre même fournit les arguments les plus forts en faveur de cette thèse. Il n'y a vraiment aucune raison de penser qu'une musique de si belle tenue et d'écriture si ferme ait été conçue par un homme qui, au cours d'une longue vie, ne nous a laissé de lui rien d'autre et à qui ses con-

temporains n'ont reconnu qu'une valeur secondaire. Au contraire, elle reprend logiquement sa place lorsqu'elle se groupe avec l'ensemble de l'œuvre d'un maître tel que fut le second François Couperin.

Le privilège demandé pour elle en fixe la date : 1690. Il avait alors vingt-deux ans. C'est l'âge où un musicien doué de génie et élevé à la bonne école devait écrire une telle œuvre, à la fois de style scolastique et d'un esprit libre et clair. A cette double caractéristique nous reconnaissons ce que devait être Couperin le grand à son entrée dans la vie d'artiste.

Ces pièces sont des versets destinés à être joués à la messe. C'est la forme propre à presque toute la musique d'orgue française autrefois. Il faut, pour l'apprécier congruement, se garder, à propos d'elle, de songer à Bach. L'œuvre de celui-ci est issue du culte luthérien, et le choral en est la base — sans parler des œuvres spécifiquement musicales que des mœurs différentes des nôtres, et par-dessus tout un génie transcendantal, ont permis de concevoir en dehors de l'usage pratique. La musique des organistes français, au contraire, est commandée par la liturgie des églises catholiques. Ici, le rôle de l'instrument est limité : à la messe, le chœur des chantres entonne le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus* ;

aux vêpres, l'hymne et le *Magnificat*; s'il y a lieu, le *Te Deum*. A cela, du haut de sa tribune, l'orgue répond, verset par verset. Tout d'abord, l'organiste s'applique à reproduire le plain-chant, à le traiter en style contrapunctique ou harmonique; peu à peu il s'en écarte et reprend sa liberté, sans pourtant perdre de vue ce chant fondamental, dont les versets successifs sont en quelque sorte les variations. Avec des pratiques si étroites, la musique d'orgue française est évidemment empêchée de prendre un grand essor : bien que l'organiste soit autorisé parfois à donner à ses versets quelque développement, il doit pourtant savoir se borner. Aussi ne trouvons-nous pas, dans les œuvres de cette provenance, de ces monuments sonores comme sont les fugues, préludes, fantaisies, chorals petits et grands, dans lesquels le génie de Sébastien Bach s'ébat en toute liberté.

Malgré cela, le musicien français élevé à la bonne école pouvait trouver dans les pratiques auxquelles il était restreint des moyens suffisants pour écrire des pages vraiment magistrales et dignes d'être prises comme modèles par les plus grands. C'est encore à Bach qu'il faut penser ici. Forkel, son premier biographe, nous dit que sa formation fut favorisée par l'étude qu'il fit des œuvres de Frescobaldi, Froberger,

Pachelbel, Buxtehude, etc. « et de quelques vieux organistes français qui, selon le préjugé ayant cours à son époque, passaient pour être tous de grands maîtres d'harmonie et de fugue ». Sans nous arrêter à la maussaderie de cette appréciation, dans laquelle nous reconnaissons, manifestée pour la première fois peut-être (mais combien souvent renouvelée par la suite !) la malveillance de la critique allemande à l'égard de l'art français, retenons seulement que Bach a cherché ses modèles chez nos organistes aussi bien que parmi ceux d'Allemagne et d'Italie. Il en a certainement tiré profit.

Il a dû apprendre ainsi à connaître Titelouze, Gigault, Nivers, Le Bègue, André Raison, de Grigny, d'autres encore. Sa curiosité a-t-elle été jusqu'à lui faire rechercher les messes de Couperin ? C'est peu probable : il devait en ignorer l'existence, l'ouvrage, resté en manuscrit, s'étant peu répandu. Ce que nous pouvons dire, nous qui le connaissons, c'est qu'il eût été très digne de retenir son attention. Il n'en a, de même provenance, pas connu de meilleurs.

Les versets des messes de Couperin (surtout la première) sont d'un style excellent : savant et clair, dense et aéré tout ensemble. Ils sont parfaitement proportionnés et d'une ordonnance magistrale. Ils nous offrent un des meilleurs

spécimens du contrepoint français. Suivant la progression de la cérémonie, d'abord ils exposent le plain-chant à la pédale, tandis que les claviers manuels l'enguirlandent de leur sobre et solide contrepoint; puis ils lui empruntent ses premières notes pour en faire des sujets de fugue; après quoi la trame s'éclaircit peu à peu et la mélodie ne craint pas de s'installer en maîtresse. Tantôt c'est un cromorne qui détache un chant modelé sur les anciens airs de cour; tantôt la trompette et la flûte qui dialoguent, ou la voix humaine qui fait entendre une expressive mélodie. Au reste le style intrigué n'est pas abandonné et les nouveaux dessins fournissent souvent l'occasion d'entrées canoniques ou fuguées. Aux derniers versets du *Gloria*, toutes les ressources du contrepoint sont mises en œuvre, portées par les puissantes sonorités des grands jeux, tandis que la supplication de l'*Agnus* s'exprime par de graves accords que les fonds soutiennent de toute leur plénitude. Un seul morceau s'isole au milieu de l'office : l'Offertoire, pour lequel l'organiste fait appel tour à tour à toutes les ressources de l'instrument. Celui de la première messe est particulièrement intéressant par sa forme. Il est divisé en trois mouvements : une introduction assez développée, d'une modération solennelle; un second morceau lent et expressif,

tout en entrées fuguées qui donnent lieu à des frottements dissonants, évidemment voulus et d'un effet piquant; enfin une dernière partie animée, en mouvement de danse ternaïre (rythme de la gigue). C'est l'ordre des trois parties de la *Sinfonia* italienne. N'est-il pas curieux d'en constater l'emploi dans la première œuvre de François Couperin, surtout quand celle-ci était destinée à l'église ?

L'ordre biographique pourrait nous amener à parler ici des sonates, dont nous avons dit que Couperin avait conçu l'idée et commencé l'exécution dès sa jeunesse. Mais comme il n'y mit la dernière main que beaucoup plus tard, nous en réservons l'examen pour le moment où il les acheva et les fit paraître. Restons donc encore dans le domaine de la musique sacrée pour considérer les œuvres vocales qu'il a composées en ce genre, et qui, toutes, se groupent dans la première partie de sa vie.

Ces œuvres sont, à peu près exclusivement, des motets, écrits pour le service du roi. Ici encore nous sommes amenés à comparer la production de Couperin avec celle de Bach : les motets de l'un et les cantates de l'autre. Les cantates de Bach ont été conçues, suivant les époques, dans deux formes très dissemblables.

Les plus anciennes — tel l'*Actus tragicus* — se composant d'une suite d'épisodes, généralement brefs, qui s'enchaînent sans interruption; celles de Leipzig, postérieures, offrent une succession de morceaux distincts et séparés : chœurs, récits, airs, accompagnés souvent par des instruments obligés. Les motets de Couperin offrent la même diversité. Ceux qui portent le titre d'*Élévations* appartiennent à la première catégorie, chacun constituant un morceau unique à plusieurs mouvements, comme les anciennes sonates. Les « Versets de Motets » au contraire sont des morceaux détachés, airs ou ensembles, sensiblement analogues à ceux des cantates ou des oratorios du XVIII^e siècle. Prenons note d'une importante différence : le chœur ne tient qu'une place minime dans la musique religieuse de Couperin. Il est totalement absent des *Élévations* et n'apparaît que très rarement dans les Motets. C'est essentiellement de la musique de solistes. Elle s'expose par là à être sévèrement jugée par ceux qui, estimant que la musique religieuse doit traduire le sentiment collectif, ne l'admettent que sous la forme chorale : opinion peut-être soutenable, mais que nous ne discuterons pas ici, nous bornant à redire qu'au XVIII^e siècle on était loin du Palestrina, qu'il faut prendre l'art et l'esprit d'un temps pour ce qu'ils sont, et qu'avec trop

d'intransigeance nous en arriverions à nous priver de Bach et de Hændel, ce qui serait dommage; et puisque Couperin, comme Lalande et quelques autres, ont écrit dans le même style que ces grands maîtres (qu'ils ont précédés) nous ne devons pas négliger de tenir compte de leur effort ni de constater les résultats qu'il a obtenus.

Les *Élévations* de Couperin, dans le manuscrit de Versailles, sont au nombre de treize, deux à une voix, la plupart à deux, quelques-unes à trois, avec accompagnement de basse chiffrée, et, dans un seul cas, addition de la symphonie (violons). Elles sont conçues suivant les anciens modèles français; l'influence de Carissimi s'y marque aussi. Leur style est assez divers, généralement noble et soutenu, ne dédaignant pas l'emploi des vocalises jubilatoires : il en est ainsi dans un *Victoria* annonçant la résurrection de Jésus, dont le goût peut être rapproché de celui de beaucoup de compositions italiennes contemporaines, ou des « vols », des « gloires » dont est remplie la musique de Rameau. La dernière Elévation : *Dialogus inter Deum et hominem*, rappelle par le sujet le dialogue de Jésus et de l'Ame dans une cantate de Bach. Couperin ne s'élève évidemment pas aux mêmes hauteurs mystiques; l'instrument qu'il embouche est une

simple musette, non l'orgue aux puissantes polyphonies; mais il l'emploie avec une parfaite convenance, et non seulement avec grâce, mais avec un fond de sincérité. Ces pages évoquent par instants des souvenirs de musique religieuse française très postérieure : elles font penser à Lesueur, à Gounod, parfois même à César Franck.

Les « Versets de Motets » imprimés chez Ballard sont, au contraire, des morceaux conçus isolément, non plus dans le style récitant des *Élévations*, mais en forme d'airs de cantates comme en ont tant écrit les maîtres italiens du xvii^e siècle. Les instruments obligés, flûtes ou violons, y concertent avec la voix dans un esprit de virtuosité. Hændel a laissé maintes pages auxquelles ferait penser, par exemple, le brillant *Veritas de terra* chanté par M^{lle} Couperin devant le roi en 1704 et à l'écriture vocale duquel l'auteur a visiblement donné tous ses soins. Que son élan n'égale pas celui de *Messie* ou de *Judas Machabée*, cela est hors de doute; mais, en même temps que contenue, cette musique a des qualités de finesse et d'élégance qui sont celles d'une autre race et qu'il ne faut pas dédaigner.

Avec quelques autres motets, restés en manuscrit et qui ne nous apprennent rien de plus que ce que nous venons de dire, Couperin a

publié encore un cahier de *Leçons de Ténèbres* composées pour un couvent, écrites par conséquent pour voix de femmes (soit une, soit deux) avec la basse. Il s'est astreint à se conformer, dans le chant, à la psalmodie en usage dans les cérémonies de la Semaine Sainte : son scrupule fut tel que la première leçon a reproduit la mélopée liturgique, d'origine orientale, qui sert encore aujourd'hui à chanter les Lamentations de Jérémie dans les synagogues d'Orient, à l'office commémoratif de la ruine de Jérusalem (Gastoué). Il faut avouer qu'accommodée aux formes du XVIII^e siècle cette cantilène produit un effet singulier. Le succès de la publication, une des premières qu'ait tentées Couperin en faisant usage de son privilège, ne semble pas l'avoir encouragé : il avait annoncé d'autres leçons pour le jeudi et le vendredi; mais il s'en est tenu là.

Le fait est qu'une fois parues les premières pièces de clavecin, il put sembler que Couperin n'avait plus à s'occuper d'autre chose et qu'il n'existait que par là. Son art tient en entier dans ces quatre livres. Nous en avons déjà interrogé les pages comme des témoins de sa vie; il faut maintenant les examiner du point de vue spécifiquement musical.

L'ensemble du recueil des Pièces de clavecin

de François Couperin, imprimé en quatre cahiers et à diverses époques, est divisé en vingt-sept « Ordres » : tel est le mot qu'emploie notre auteur pour désigner ce que la plupart des autres musiciens appellent « Suite » ou, les étrangers, *Partita*. Ces ordres, suivant l'usage antérieur et permanent, sont divisés par tons. Ce ne fut que plus tard que la sonate et la symphonie admirent dans l'intérieur de leur structure la succession des tonalités relatives ou voisines : tous les morceaux d'une même suite sont écrits dans le même ton, sinon dans le même mode, car le passage du majeur au mineur, avec la même tonique, est licite et fréquent.

A l'origine du style instrumental, les suites étaient composées de mouvements de danse : nous en avons rappelé les noms en parlant de Chambonnières et de Louis Couperin. Au moment où parut Couperin le grand, leur dispositif s'était en quelque sorte codifié ; nous le retrouverons, toujours le même, dans les suites de Sébastien Bach. C'est d'abord un mouvement grave, d'allure majestueuse, traité musicalement dans un style sévère : anciennement, parfois la cérémonieuse Pavane ; au temps de Couperin, l'Allemande (qu'il ne faut pas confondre avec la légère danse à trois temps répandue plus tard sous le même nom et dont la valse

est la variété le plus caractéristique). Bach ne craindra pas de donner plus d'importance à cette introduction en employant parfois la forme plus ample encore de l'Ouverture française. A cette entrée solennelle succède la Courante, danse noble également; puis c'est la Sarabande, lente en sa mesure à trois temps, expressive et bien chantante; ensuite la Gigue, avec ses temps ternaires fortement accusés; enfin, dans un ordre plus capricieux, les danses vives et gaies, où la mesure binaire reprend ses droits : Branles, Bourrées, Gavottes; pour finir, revenant à trois temps, la Chaconne ou la Passacaille et, plus moderne, mais jouissant du prestige d'un succès mondain devenu général, le Menuet.

Dans ses premières suites de clavecin, Couperin conserve encore cette forme, non sans y ajouter du nouveau dès l'abord. Et si c'est par un apport plus récent qu'il a développé sa personnalité de musicien français du XVIII^e siècle, il faut se garder de dédaigner les pages de son œuvre où il a suivi la tradition d'autrefois : c'est par elle que sa maîtrise s'est affirmée avec le plus de fermeté. Il s'y est avéré technicien de premier ordre, égal aux plus savants.

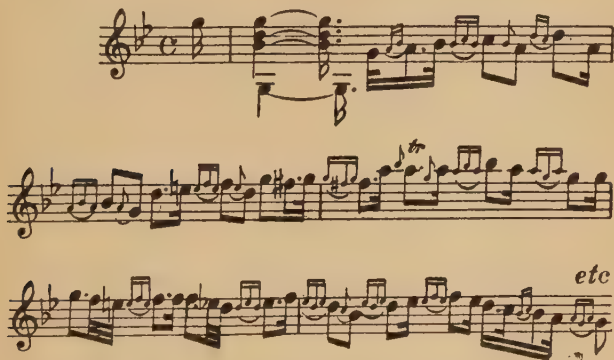
Le nom de Bach revient souvent dans cet exposé, et c'est déjà l'honneur de Couperin que d'évoquer avec tant d'insistance la pensée d'un

tel maître. Non qu'il lui soit semblable : c'est mieux, il garde sa personnalité auprès de lui, tout en pratiquant un art analogue au sien. La langue musicale de Couperin n'est pas celle de Bach : c'est une langue française, et celle du maître d'Eisenach a d'autres racines. Mais ce sont deux belles langues, et chacun des deux maîtres en a fait l'usage qui convenait à son génie et à sa race. Plus riche, plus dense, plus profondément empreinte est l'écriture de Bach. Mais celle de Couperin, moins appuyée, est plus fine, et elle n'est pas moins apte à des réalisations parfaites. Oui, la science de l'auteur des *Passions* est prodigieuse : il sait multiplier les parties à l'infini ; par cette accumulation de matériaux, il édifie des monuments aux fondations énormes, indestructibles en apparence comme dans la réalité. Évidemment à cet égard Couperin ne l'égale pas. Mais les trames ingénieuses qu'il forme avec les ressources qui lui sont propres ont une légèreté qui ne fait aucun tort à la solidité de ses constructions : celles-ci sont tout aussi durables, en même temps que, dans leur genre, elles réalisent pareillement les conditions de la beauté.

En fait, ce sont là deux arts essentiellement différents. Bach est en possession du plus riche outillage polyphonique. Avec lui, toutes les

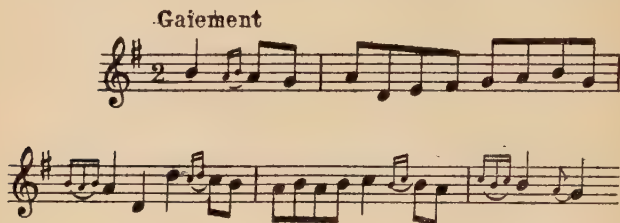
matières du monument sonore s'amalgament et s'équilibrent sans que l'une cherche à l'emporter. Couperin procède d'un principe autre : celui de la basse continue. Il compose une musique à deux parties reliées par un remplissage intérieur; mais, outre qu'il a une adresse incomparable à donner, par le dialogue d'un chant et d'une basse, l'illusion du style le plus rigoureux, il sait, quand il le veut, accroître ces ressources de manière à former une architecture à laquelle il ne manque rien. Son remplissage harmonique devient alors une véritable polyphonie. Les Allemandes de ses suites de clavecin, morceaux d'apparat, sont d'un contrepoint excellent. Parfois les parties y sont si intriguées et si multiples que les deux mains n'y suffisent pas; Couperin est alors obligé de partager la besogne entre deux instruments et deux exécutants : voyez l'Allemande du second livre, « à deux clavecins »; la complexité en est telle que nous sommes vraiment autorisés à comparer ce morceau avec ce que Bach a écrit de plus fort. Ailleurs, il recommande que l'on joue au moins à trois mains, dût-on mêler au clavecin le son de la vieille épinière. Donc, au point de vue du musicien savant, Couperin a fait ses preuves. Il les exhibe discrètement, à son ordinaire : il cache sa science. Elle n'en est pas moins profonde.

C'est lorsqu'il utilise les anciennes coupes qu'il fait le plus naturellement parade de ces qualités. Elles conviennent par-dessus tout aux morceaux d'entrée par lesquels s'évoquent impérieusement les souvenirs du grand règne : marches à pas comptés, chargées d'ornements, faites pour accompagner des personnages qui portent perruque. On croit les voir : parfois même il semble qu'on distingue les traits d'un visage humain et vivant. Le premier morceau de toute la collection va nous offrir un remarquable échantillon de ce type : c'est l'Allemande l'*Auguste*, dans la majesté de laquelle nous avons déjà pensé reconnaître Louis XIV :

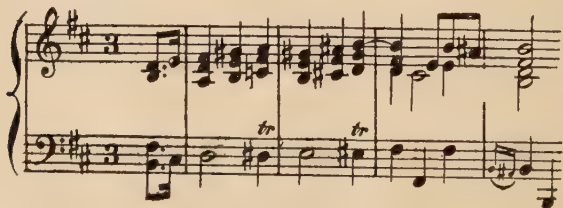


Les Courantes non plus n'ont rien perdu de leur air de noblesse qui les rendait chères au monarque. Mais déjà les Sarabandes s'humanisent : elles deviennent mélodiques, sentimen-

tales, même rêveuses; certains de leurs thèmes s'apparentent à ceux des « Brunettes ou petits airs tendres ». Enfin les autres danses vont jusqu'à nous ramener dans le domaine de la vie populaire. Voici par exemple, encore dans le 1^{er} livre, une Gavotte, *la Bourbonnaise*, qui a toute la verve joyeuse de la chanson française :



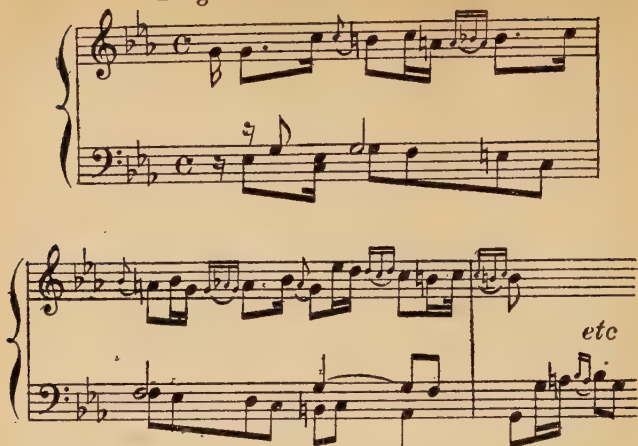
Cependant, quelques-unes empruntent encore à l'harmonie des raffinements qui proviennent de la bonne race; telles les Chaconnes ou Passacailles, danses de cour, bientôt de théâtre, construites sur un dessin obstiné et dont le déroulement périodique s'effectue parfois sur des accords fuyants où le chromatique, admiré des précieuses, trouve de bonnes occasions d'exercer son prestige.



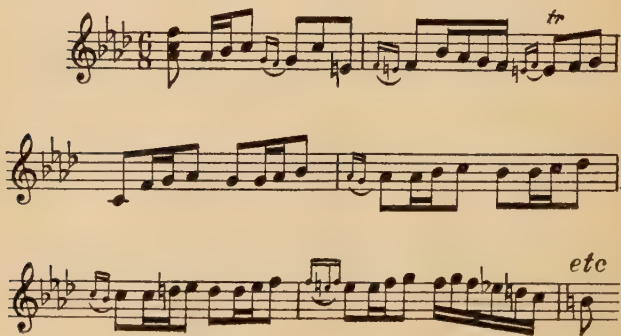
On pourrait rapprocher de cette Passacaille du 2^e livre la Chaconne du premier, intitulée *la Favorite*, où, sous une mélodie très bien dessinée, passent à peu près les mêmes harmonies.

Mais déjà, par ces morceaux, nous voyons apparaître une nouvelle coupe, différente de celle des anciennes danses, et dont Couperin fera un usage fréquent : le Rondeau, forme musicale éminemment française, issue de la chanson, caractérisée par l'emploi d'un motif revenant périodiquement et dont les reprises sont séparées par des couplets. La qualité mélodique de ces rondeaux, dans l'œuvre de Couperin, est inépuisable. Tantôt ce sont des motifs prestes : nous en avons noté plusieurs dans les premières citations, car c'est dans cette forme que Couperin a enfermé la plupart des sujets qu'il a expliqués par ses titres suggestifs. Tantôt au contraire ils prennent une expression interne. Nous parlions de chromatique tout à l'heure : voici, dans ce même genre, mais employé tout différemment, un autre thème, emprunté à un Ordre dont la couleur générale est sombre (*la Ténébreuse*, *la Lugubre*, disent tour à tour les titres) et qu'avec le mouvement « Languissamment » définit le titre du morceau : *Les Regrets* :

Languissamment

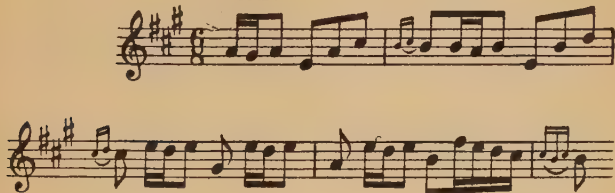


D'autres motifs ont une fermeté de dessin qui affirme, non seulement l'accord de la musique avec le sujet proposé, mais surtout l'aptitude de Couperin à varier ses inventions. Voici, du 1^{er} livre, les *Fureurs bachiques*, troisième partie des *Bacchanales*, dont le bondissement est d'une plasticité remarquable :



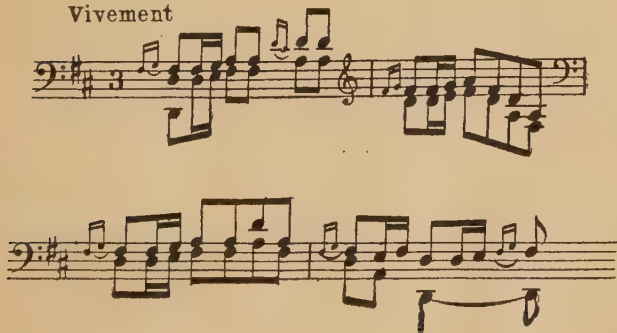
Tel autre thème offre un dynamisme qui dépasse assurément les promesses du titre : par exemple dans le 4^e livre, la pièce nommée simplement *Brimborions* :

Gaiement

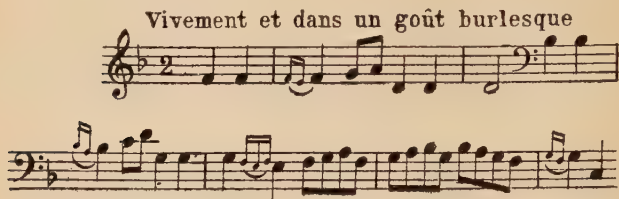


S'il s'agit d'impressions provoquées par quelque spectacle extérieur, Couperin sait les épurer. Une petite suite insérée dans le 2^e livre, *la Triomphante*, nous présente un tableau de guerre ; mais c'est la guerre en dentelles : passant sur le clavecin, la fanfare de la trompette s'est affinée, sans d'ailleurs rien perdre de son ardeur :

Vivement



Voici un tableau d'un autre genre ; le sujet en est mythologique : *les Satyres Chèvre-pieds*. On les entend s'avancer d'un pas tortueux ; puis ils se mettent en danse :



Le clavecin nous fait ici passer tour à tour, de l'antique saltation, à la danse galante du XVIII^e siècle ; et nous, tard venus, nous songeons encore, à l'aspect des rythmes de cette orchestrique, à des réalisations plus modernes : la danse du Dieu Pan, dans le *Polyeucte* de Gounod, ou tel poème symphonique ou air de ballet de Saint-Saëns, évocateur des voluptés antiques. Tout cela est de même famille.

Attentif à varier ses formes, Couperin emprunte encore celle de la variation. Sous l'appellation : *Les Folies françaises* ou *les Dominos* se succèdent de petits morceaux : *La Virginité, la Pudeur, la Coquetterie, les Vieux galants et les Trésorières surannées, les Coucous bénévoles*, etc. Chacun forme un petit tableau qui semble indépendant : mais, point du tout ; à y regarder de près on

se rend compte que ce ne sont là que les variations d'un premier thème. Mais qu'elles ont de vie, de variété, de musicalité constante et incessamment renouvelée !

Ayant écrit pour le clavecin au commencement du XVIII^e siècle, Couperin n'a pas renié les origines de son instrument. Plusieurs de ses pièces relèvent encore du style du luth : on y perçoit des frôlements, des passages d'une corde à l'autre, de petits dessins de quelques notes qui s'interrompent pour faire place à une formule différente, des contre-temps qui tantôt remplissent les silences, tantôt prennent eux-mêmes une valeur mélodique, sans constituer pourtant un chant véritable, sans non plus former un contre-point, mais en façonnant un tissu harmonique presque impalpable et d'une extrême ténuité. Des morceaux comme *les Idées heureuses*, *les Ondes*, *les Barricades mystérieuses*, *les Charmes* (« luthé et lié », dit l'indication du mouvement), *la Mésangère* (hommage à un maître en l'art du luth) relèvent de cette technique particulière au clavecin : ce ne sont pas dans l'œuvre Couperin les moindres parures.

Une des particularités de son style est celle qui provient des agréments que la musique de clavecin a multipliée. On a fort discuté à leur sujet. Certains pensent que les notes principales

représentent par elles seules la véritable ligne, que les ornements qui s'y ajoutent sont une sorte de superfétation expliquée par la nature du clavecin, et ils seraient tentés de les supprimer si la musique était exécutée sur un instrument capable de mieux tenir les sons, le piano, surtout l'orgue.

Que l'emploi de ces petites notes ait été motivé par la gracilité inhérente au clavecin, cela peut être, et Couperin lui-même ne l'a pas nié. Il dit : « Cet instrument a ses propriétés, comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons, il a d'autres avantages, qui sont la précision, la netteté, le brillant et l'étendue. » Et encore, en tête du Concert instrumental *l'Apothéose de Lulli* : « Les instruments d'archet soutiennent les sons, et, au contraire, le clavecin ne pouvant les perpétuer, il faut de toute nécessité battre les cadences ou tremblements et les autres agréments très longtemps. » Il insiste sur cette idée, à laquelle il revient dans sa méthode : « Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent ne pouvant être enflés ni diminués, il a paru presque insoutenable jusqu'à présent qu'on pût donner de l'âme à cet instrument; cependant, par les recherches dont j'ai appuyé le peu de naturel que le ciel m'a donné, je vais tâcher de faire

comprendre par quelles raisons j'ai su acquérir le bonheur de toucher les personnes de goût... » C'est aux agréments, ainsi qu'à certains procédés d'interprétation très curieux, qu'il a demandé les moyens de suppléer à ces insuffisances. Il leur reconnaît une importance telle qu'on peut dire que c'est surtout à cause d'eux qu'il a entrepris d'écrire son traité : *l'Art de toucher le clavecin*. Il y revient, et sur un ton pressant, dans d'autres écrits. La Préface de son 3^e livre de Pièces de clavecin contient ces objurgations : « Je suis toujours surpris, après les soins que je me suis donnés pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, d'entendre les personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées et qu'elles ne feront jamais impression sur les personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'ai marqué, sans augmentation ni diminution. » Et, soit dans les tableaux qui précèdent les quatre livres de Pièces, soit dans l'ouvrage technique, il donne des détails pour l'interprétation de ces agréments avec une abondance, une minutie qui disent assez combien, à ses yeux, tout cela est capital.

Est-ce à dire que, si la même musique était exécutée sur d'autres instruments que le clavecin, il faudrait supprimer ces ornements ? En aucune manière. Ces broderies font corps avec le dessin principal ; elles s'y ajoutent, mais, en dernière analyse, elles en deviennent partie intégrante. Elles contribuent à donner à la musique de Couperin sa physionomie.

Au surplus, les agréments sont-ils donc exclusifs au style du clavecin ? Non certes. Dans l'œuvre de Couperin, il y a aussi des sonates : ils y jouent exactement le même rôle dans les parties de violon. Ils n'étaient pas moins usuels dans le chant du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle. Et on les retrouve dans une autre espèce de musique, encore vivante aujourd'hui, et dont l'origine est si ancienne qu'elle nous échappe : celle que pratiquent les ménétriers de nos campagnes dans les provinces où les vieilles mœurs se sont conservées. Que de fois, en un temps où l'on ne songeait pas à exécuter les pièces de Couperin sur des clavecins anciens ou construits à neuf sur d'authentiques modèles, n'avons-nous pas entendu sur la musette, ou sur la vielle, les airs rustiques agrémentés des mêmes ornements, des mêmes fioritures — tremblements, pincés, ports de voix, tout ce qu'enseigne *l'Art de toucher le clavecin* ! Les retrancher eût ôté à cette

musique le plus original de son caractère ; aucun interprète conscient ne l'aurait voulu. Ce ne sont donc pas des formes périmées que celles qui, tenant à des racines profondes, sont encore vivaces dans la tradition populaire, en même temps qu'elles demeurent applicables aux œuvres savantes d'une de nos époques d'art les plus raffinées.

Ainsi constituées par l'outillage propre à leur temps et par le génie de l'artiste qui a su en faire un usage si merveilleux, les Pièces de clavecin de Couperin, par leur ensemble, forment un monument complet, homogène et total, digne d'être placé à côté d'autres chefs-d'œuvre de l'esprit qui, vraiment, n'ont sur lui d'autre supériorité que celle de leurs proportions. Ce n'est aucunement exagérer que de prétendre que ces Pièces tiennent dans l'héritage spirituel de la France une place équivalente à celle à laquelle ont droit, en poésie, les *Amours* de Ronsard, les poésies d'André Chénier, les *Méditations* de Lamartine, ou, s'il faut rester dans le domaine musical, d'ambitionner pour elles, sinon le droit de marcher de pair avec l'incomparable livre des Sonates de Beethoven, unique en son genre, du moins celui de faire compagnie au *Clavecin bien tempéré*, aux cycles de Schumann, aux Préludes ou Études de Chopin, peut-être à

l'œuvre de quelques modernes, qu'on pourrait dire. Dans l'Exposition des chefs-d'œuvre de l'art universel, les livres de Couperin doivent tenir leur place, peut-être restreinte en étendue, mais très en vue, au premier plan, sur la cimaise.

Une autre partie importante du bagage de Couperin est celle qu'il a formée d'œuvres écrites pour d'autres instruments que le clavecin.

A vrai dire, malgré la prédilection qu'il a toujours accordée à ce dernier, il n'a jamais eu d'exigences vraiment exclusives quant au choix des timbres par lesquels il voulait que fût extériorisée sa musique. « Il faut, a-t-il encore écrit, demeurer d'accord que les pièces faites exprès pour le clavecin y conviendront toujours mieux que les autres. Cependant... » Cet adjectif restrictif annonce des exceptions qui laissent place à des applications inquiétantes. Couperin a donné en maints endroits de ses œuvres des indications desquelles il résulte qu'il autorisait des transcriptions du clavecin sur d'autres instruments quand l'occasion s'en offrait. Plusieurs pages de ses deux derniers livres donnent à cet égard des instructions explicites : il reconnaît que le *Rossignol en amour* « réussit on ne peut mieux sur la flûte traversière » ; que la *Juillet* « peut se jouer sur

différents instruments, et ainsi des autres pièces qui pourront se trouver en trio » ; que, dans *la Crouilly*, la « Contre-partie » peut passer à « la Viole si l'on veut » et la basse devenir un « Bourdon continu pour la Musette ».

La préface des *Concerts royaux* nous en enseigne encore davantage : « Ces pièces, dit-elle, sont d'une autre espèce que celles que j'ai données jusqu'à présent. Elles conviennent non seulement au clavecin mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et aussi au basson. Je les avais faites pour les petits concerts de chambre où Louis XIV me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étaient exécutées par Messieurs Duval, Philidor, Alarius et Dubois ; j'y touchais le clavecin. » C'est cependant sous forme de morceaux de clavecin que Couperin a fait paraître ces pièces, conçues pour être exécutées partout un orchestre de chambre.

L'« *Apothéose de Lulli*, concert instrumental », a été publiée en partition pour des violons et les basses ; mais l'« Avis » qui la précède en autorise l'exécution par deux clavecins, pour la raison pratique qu'« il est souvent plus aisé de les rassembler que quatre personnes faisant leur profession de la musique ». En tête d'une « Plainte : *Dolemment et très lié* », la tablature

recommande de faire jouer « des flûtes ou des violons très adoucis ».

Bref, la préférence de Couperin pour l'instrument sur lequel il excellait, et qui lui était justement cher, n'était point exclusive.

Les Sonates, dont l'idée et la production l'ont occupé pendant la plus grande partie de sa vie, sont en effet chose toute nouvelle dans son œuvre. Écrites expressément pour trois instruments à archet, violons et basse, avec un simple accompagnement à réaliser sur l'instrument à clavier, elles relèvent d'une conception essentiellement différente de celle des Pièces de clavecin.

Nous en avons déjà raconté l'histoire, dont Couperin lui-même a pris soin de nous faire part. Nous savons donc que, dès la vingt-quatrième année de son âge, en 1692, transporté d'émulation par l'exemple de Corelli, il avait déjà composé plusieurs sonates; puis que, trente-quatre ans plus tard, il reprit ces essais de jeunesse, les remania, les amplifia et les publia, au moins en partie. Sous leur premier état, six de ces sonates nous sont parvenues en manuscrit, sous ces titres : la *Pucelle*, la *Visionnaire*, l'*Astrée*, la *Steinkerque*, la *Sultane* et la *Superbe*. Les trois dernières sont restées telles. Mais les trois autres, reprises plus tard, ont été

incorporées par Couperin dans l'œuvre qu'il a fait graver en 1726 sous ce titre général : « *Les Nations, Sonates et Suites de Sinfonies en trio.* » Le livre est divisé en quatre « ordres » : la *Française*, l'*Espagnole*, l'*Impériale* et la *Piémontaise*.

Dans son « Aveu au public », l'auteur, après nous avoir édifiés sur les circonstances historiques qui ont présidé à la naissance de son œuvre et avoir dit qu'il avait repris ces premières « Sonades » pour les faire entrer dans le cahier qu'il offre ainsi tardivement aux amateurs de musique, ajoute :

« Je n'y ai pas changé ni augmenté grand chose : j'y ai joint seulement des suites de pièces auxquelles les sonades ne servent que de préludes ou d'espèces d'introductions. »

Ce renseignement, qui a pu paraître assez énigmatique à ceux qui en ont eu connaissance en premier lieu, s'éclaire maintenant que nous sommes devenus familiers avec les formes instrumentales du xvii^e et du xviii^e siècle.

Le père de la Sonate, Corelli, précurseur de tous ceux qui ont cultivé ce genre promis à de si belles destinées, concevait lui-même la Sonate sous deux espèces sensiblement différentes : la *Sonata dà chiesa*, la *Sonata dà camera* : la première formée d'une suite de morceaux enchaînés, d'allure grave et scolastique (introduc-

tion lente, mouvements animés utilisant les ressources du contrepont), la seconde composée des éléments empruntés à la danse, de même que l'ancienne Suite (Allemandes, Courantes, Giges, Sarabandes, Gavottes, etc.).

Pour nous en tenir aux exemples illustres, reportons-nous aussi aux Sonates de Bach pour violon seul; elles se divisent elles-mêmes en « Sonates » et en « Partitas », alternant entre elles, les Sonates, de style plus sévères formant une première partie aux suites de danses.

C'est exactement la forme des sonates des *Nations*. Mais il faut ajouter ceci : que les parties initiales, celles qui correspondent à la *Sonata dà chiesa*, sont les seuls emprunts faits aux sonates de 1692 : dès que commence l'Allemande, elle-même suivie des habituelles Courantes, Sarabandes, etc., la musique est nouvelle. Il n'est donc pas permis de dire que l'œuvre comprise sous la rubrique générale des *Nations* ne soit qu'une réédition de pages de jeunesse : celles-ci n'ont jamais fourni plus que la première moitié de chaque sonate; elles ont subi d'ailleurs d'assez notables retouches; enfin elles ne sont qu'au nombre de trois, car, des quatre sonates, il en est une entièrement nouvelle, l'*Impériale*.

Nous serions fort tenté de voir dans cette

dernière le chef-d'œuvre musical de Couperin. Écrite au temps de sa pleine maturité, elle marque un notable élargissement de son style. Aucune de ses œuvres n'est plus homogène, plus soutenue, plus parfaite. La sonate proprement dite contient un épisode lent, en mesure à trois-deux, d'une inspiration pure, et qui plane à des hauteurs qu'ont seuls atteintes les plus grands maîtres de l'âge classique : il fait penser à Hændel. La fugue finale est vive, précise dans son thème autant qu'ingénieuse dans ses développements. Dans la Partita, à la suite d'une savoureuse série d'airs de danse, se déroule une longue Chaconne dont les variations semblent inépuisables. Tout cet ensemble constitue une œuvre d'une importance inusitée chez Couperin, et qui, à elle seule, autorise à voir en lui tout autre chose qu'un petit maître.

Ces Sonates nous montrent en effet un Couperin tout autre que celui que nous connaissons jusqu'ici.

Lui-même, parlant de la sonate en général, à très bien défini les différences de ce genre et de sa manière d'être avec celui des pièces de clavecin. Le rôle de l'instrument, dans l'un et l'autre cas, lui inspire des observations comparatives qui peuvent s'étendre aux œuvres mêmes et qui, dans son esprit, restent tout à

l'avantage de l'art dans lequel il excellait. Couperin voudrait que les clavecinistes fussent appliqués plutôt à l'exécution des pièces qu'à l'accompagnement des sonates :

La vivacité avec laquelle on se porte à exécuter la musique à l'ouverture du livre entraînant avec soi une façon de toucher ferme et souvent pesante, le jeu court risque de s'en ressentir... S'il était permis d'opter entre l'accompagnement et les pièces pour porter l'un ou l'autre à l'accompagnement, je sens que l'amour-propre me ferait préférer les pièces à l'accompagnement. Je conviens que rien n'est plus amusant pour soi-même et ne nous lie plus avec les autres que d'être bon accompagnateur. Mais quelle injustice : c'est le dernier qu'on loue dans les concerts ! L'accompagnement du clavecin dans ces occasions n'est considéré que comme les fondements d'un édifice, qui cependant soutiennent tout et dont on ne parle presque jamais : au lieu que quelqu'un qui excelle dans les pièces jouit seul de l'attention et des applaudissements de ses auditeurs.

Cette préférence donnée à l'art individuel sur l'œuvre collective est assez naturelle chez un virtuose, fût-il compositeur de génie. Cependant, par quelques mots de son propre commentaire, Couperin n'a pas pu s'empêcher de marquer qu'il se rend bien compte de la haute valeur, peut-être de la supériorité de cette œuvre-ci ; et le souci qui l'a hanté toute sa vie, lui le meilleur claveciniste, de composer et d'exécuter des sonates où la première place appartenait à

d'autres, prouve assez qu'il rendait pleinement hommage à la beauté de cette forme.

Par ces dernières considérations, nous voici amenés à aborder une discussion à laquelle on ne peut se soustraire lorsqu'il est question de la musique européenne au temps où vivait Couperin : celle des rapports de la musique française et de la musique italienne. Quelle position a prise dans cette querelle le maître de la Chapelle de Louis XIV, et quelles conséquences a-t-elle pu avoir sur son propre art ?

On pourrait penser que le seul fait d'avoir écrit des sonates implique que Couperin a subi l'influence d'outre-monts. La sonate, du moins la sonate d'église, est venue d'Italie : lui-même ne l'a pas nié ; il a confirmé cette provenance en confessant que, pour faire accepter à ses auditeurs français les premières œuvres qu'il avait écrites dans cette forme, il leur fit accroire qu'elles lui avaient été envoyées de Turin. Mais par là il se gaussait d'un public de prétendus connaisseurs, bien plutôt qu'il ne se reconnaissait tributaire d'un art étranger. La vérité est qu'il s'en était tenu à adapter une forme différente de celles que lui avaient enseignées ses prédécesseurs français ; mais dans ce moule, il avait coulé une musique

qui était bien de lui et n'avait rien d'italien.

Un détail va confirmer cette attestation. Une des sonates de Couperin est intitulée : *la Steinkerque* : le nom d'une bataille française, quelque chose d'analogue à la *Bataille de Marignan* transposée en musique instrumentale du XVIII^e siècle ; de fait, une de ces fantaisies musicales, sur un titre donné, comme Couperin a passé sa vie à en écrire. Qu'il ait coulé celle-ci dans le moule de la sonate, il n'en résulte aucunement qu'il en ait fait de la musique italienne. *La Steinkerque*, sonate, n'est pas plus italienne que *la Triomphante* ou *la Diane*, pièces de clavecin, sur des sujets également tirés de la guerre et où retentissent des fanfares.

Enfin, les sonates de Couperin ne procèdent que partiellement de celles de Corelli. Les parties ajoutées sur le tard aux primitives sont aussi françaises par la forme que par l'essence. Et, à considérer l'ensemble des œuvres, on aperçoit bien qu'en définitive ce sont ces additions qui constituent le principal.

Cela n'empêche pas que Couperin ait été, toute sa vie, fort attentif aux manifestations de la musique italienne. Il ne l'a pas imitée, mais il en a goûté le charme, différent de celui de la musique française. Esprit pondéré, aimant à suivre en tout le juste milieu, il les a aimées toutes deux,

et il s'est refusé à les opposer l'une à l'autre, comme des machines de guerre. Il aurait voulu les accorder ensemble. De cette conception sont nées trois œuvres, écrites dans la dernière partie de sa vie, qui, à leurs mérites propres, ajoutent l'intérêt d'être de véritables professions de foi.

Le titre de la première est, par lui-même, une déclaration : *les Goûts réunis*. Et la préface (1724) précise :

Le goût italien et le goût français ont partagé depuis longtemps la République de la musique. A mon égard j'ai toujours estimé les choses qui le méritaient, sans exception d'auteurs ni de nations, et les premières sonates italiennes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encouragèrent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit ni aux ouvrages de Lulli, ni à ceux de mes ancêtres, qui seront toujours plus admirables qu'imitables. Ainsi, par un droit que me donne ma neutralité, je vogue toujours sous les heureux auspices qui m'ont guidé jusqu'à présent.

Ayant donné acte au créateur parvenu à la fin de sa carrière de son hommage à des ancêtres dont il n'avait oublié ni le souvenir ni l'exemple, relevons aussi sous sa plume ce mot : « Neutralité » dont il tient à se prévaloir. Après quoi, prêchant d'exemple, il publie une nouvelle œuvre.

Mais *les Goûts réunis*, malgré leur éclectisme avoué, marquent-ils vraiment un tournant dans

la carrière productrice de Couperin? Nous ne l'apercevons guère et ne voyons pas qu'il ait changé sa direction. Cet ouvrage est une suite de Concerts, où les archets jouent leur rôle, mais qui, ni par les formes, ni par l'esprit, ne diffèrent des Pièces de clavecin : ce sont toujours des suites de vieilles danses, par lesquelles nous constatons encore une fois l'inépuisable invention de Couperin, mais qui, au fond, ne la renouvellent pas. Nous arrêterons-nous à des titres nouveaux dans son œuvre : *Sicilienne* (par deux fois); *Ritratto dell'Amore* (pour désigner l'ensemble d'une suite)? Mais ce sont là de simples déguisements; ce n'est pas par ces imitations superficielles, fussent-elles ingénieuses, que se marque l'action profonde d'un art.

Les Goûts réunis ont pour conclusion une grande sonate qui, par sa forme comme par d'autres particularités, diffère fortement des sonates qui avaient été les premiers modèles de Couperin. Celui-ci a pourtant voulu la mettre sous le patronage du maître dont il reconnaissait le génie et en faire un hommage à sa mémoire; il l'a nommée : *l'Apothéose de Corelli*. Elle parut, comme l'ensemble du cahier, en 1724. L'année suivante, Couperin donna une autre œuvre : *l'Apothéose de Lulli*, « concert instrumental ».

Cette conception l'avait passionné. Il nous l'a dit : « Ma Minerve m'a poussé à l'entreprendre presque aussitôt que j'en ai eu formé le plan ». De fait, ces deux « Apothéoses », destinées à glorifier d'illustres prédécesseurs, représentent, dans la production de Couperin, quelque chose de vraiment nouveau, dont la réalisation était bien propre à stimuler son zèle.

L'auteur des Pièces de clavecin s'est tenu toute sa vie à l'écart du théâtre. Pouvait-il pourtant échapper totalement à son attrait ? Ce n'est pas en vue de la scène, assurément, qu'il a conçu ces tableaux musicaux. Mais qu'il faudrait peu de chose pour les y adapter ! Tous les épisodes sont pleins de mouvement, et, dans leur liberté de forme, coupés de façon qu'il serait très facile de régler des évolutions scéniques sur leur musique. Si les personnages ne chantent pas, ils n'en sont pas moins vivants par les sons et par les rythmes. Dans l'*Apothéose de Corelli*, c'est sur le développement d'un motif savamment contrepointé que l'artiste remercie Apollon de l'avoir admis au Parnasse : on croit voir le geste. L'autre *Apothéose* met en présence Lulli et Corelli ; pris d'une sainte émulation, les deux *maestri* saisissent leurs violons et se mettent à en jouer : tantôt ils dialoguent, tantôt ils s'accompagnent l'un

l'autre ; enfin, mis d'accord, ils unissent leur double inspiration en un brillant concert. Sur quoi, le dieu, tirant la conclusion du débat, leur persuade « que la réunion des goûts français et italien doit faire la perfection de la musique » ; et c'est là la morale du poème — poème symphonique — celle-même que Couperin avait voulu tirer de sa conception et qui était au fond de sa propre pensée¹.

L'esprit de Couperin était en effet trop haut placé pour qu'il se refusât à admettre et admirer des productions d'une autre origine lorsqu'elle venaient s'offrir à lui et qu'elles étaient belles.

Est-ce à dire, malgré ce scrupule d'impartialité, qu'il ne conserva pas en son cœur une secrète préférence pour l'art issu du sol où il était né, celui du bon pays de France, auquel il fut fidèle ? Le récit de sa vie, et, bien plus encore, la qualité propre de son œuvre, sont là pour proclamer que jamais il n'a laissé

1. Notons deux détails caractéristiques : Couperin, voulant faire jouer du violon tour à tour par Corelli et par Lulli, a noté leurs parties, la première selon la pratique de la tablature italienne en clef de *sol* seconde ligne, la seconde suivant l'usage français en clef de *sol* première ligne : il pensait, par cette différence, symboliser l'opposition de la France et de l'Italie. Au dénouement, les Muses françaises posent pour condition de leur adhésion à la paix du Parnasse que, dans leur langue, on dirait désormais : « Sonade, Cantade », de même que l'on prononce : « Ballade, Sérénade » ; préoccupation ressortissant à la sémantique, pour laquelle, à la vérité, Couperin n'a pas obtenu satisfaction.

se relâcher les liens qui le rattachaient intimement au génie de sa race ; que, malgré des séductions auxquelles, par ailleurs, il n'a pas voulu résister, il n'a rien sacrifié de ce qui était direct, sincère et profond en lui ; et s'il fallait désigner quel fut, dans l'histoire, le musicien le plus représentatif de l'esprit français le plus pur, il semble bien que le premier nom qui viendrait à la pensée serait celui de Couperin le grand.

VI

DESTINÉES POSTHUMES

Deux siècles ont passé, et le recul nous permet d'apercevoir l'ensemble d'un monument d'art sonore construit en un temps lointain, et si différent du nôtre. L'œuvre de Couperin a subi les vicissitudes de toutes les créations humaines. Elle a semblé d'abord ne devoir pas survivre longtemps à l'admiration des contemporains du milieu desquels elle était issue. Des transformations profondes dans le goût et les idées se produisaient au moment même de la mort de Couperin. Plus jeune que lui de quinze ans seulement, mais semblant être de la génération suivante, l'autre maître qui a partagé avec lui le privilège de paraître le plus français parmi les musiciens d'autrefois, Rameau, apportait de nouveaux présents. Sa musique n'a certainement pas l'esprit affiné et les délicatesses exquisés de celle de Couperin; mais il y a en elle quelque chose de plus vivant, de plus ardent, de plus actif. Les meilleures de ses pièces de clavecin

ont trouvé la place qui leur convenait en passant au théâtre et devenant des airs de ballet. Or, notons l'époque à laquelle s'est affirmée cette différence : c'est en 1733 que Rameau a fait représenter son premier opéra ; la même année est celle de la mort de Couperin ; l'un disparaissait alors que l'autre débutait dans une nouvelle carrière !

Dès lors, une autre évolution commençait pour la musique française. Celle-ci même fut combattue bientôt par des influences étrangères qui s'imposèrent et finirent par triompher. Que pouvait l'art d'un musicien qu'on pouvait avec quelque raison traiter de « petit maître » contre celui des Pergolèse, des Gluck, des Mozart, des Beethoven ? Il passa pour archaïque ; il fut flétri comme représentant du style rococo. Il faut protester contre cette dernière appréciation : le mot sert à définir un faux goût qui, pour être contemporain, n'est point du tout celui de Couperin. Que les ornements dont sa musique est surchargée puissent en évoquer l'idée, cela peut être ; mais, par-dessous, nous l'avons bien vu, il y a une âme, il y a un génie, et cela la distingue de productions qui n'ont jamais valu que par un mode transitoire. Pourtant, cette injustice mise à part, il est bien vrai que l'art de Couperin devenait trop étranger aux tendances

des générations qui suivirent pour continuer à leur plaisir. Les progrès même du matériel allaient lui être funestes : l'invention du piano porta le dernier coup à toute musique conçue pour le clavecin, la rendant pratiquement et immédiatement inutilisable. Avant la fin du XVIII^e siècle, la sienne était oubliée.

Cependant, il faut prendre note que, même au temps de cette méconnaissance, le nom de Couperin n'a jamais cessé d'être prononcé avec respect. Il a toujours suggéré l'idée d'une époque lointaine et charmante, et l'on sentait obscurément qu'il en avait été, par la musique, le plus parfait réalisateur.

Aujourd'hui, observant mieux, on aperçoit qu'en effet, plus qu'aucun autre, il est vraiment l'homme de son temps. Et ce n'est pas seulement par les petits côtés qu'il en est représentatif. François Couperin a participé à la vie de deux siècles : celui de Descartes et celui de Voltaire ; il est presque compatriote et contemporain de La Fontaine : voilà des rapprochements qui, mieux que toute explication, le définissent et le situent. Esprit pondéré, rationaliste, ami, en musique comme en toute chose, des idées claires et distinctes, âme tranquille et droite, il revit dans une œuvre par laquelle se montrent tous les aspects de l'intel-

ligence et de la sensibilité française. Il est, dans son art, le représentant du siècle classique par excellence.

L'évolution des idées qui s'est accomplie depuis le ^{xx}^e siècle a été toute favorable à sa réhabilitation. Est-il vraiment nécessaire que cet heureux résultat se produise au détriment d'autres œuvres et d'autres maîtres que l'on admirait auparavant? Le culte légitime dont Couperin est honoré aujourd'hui n'a pas pour résultante obligatoire la déchéance de Beethoven, de Wagner, de Berlioz, de César Franck. Le domaine de l'art est assez vaste pour les contenir tous : ils ont droit chacun à leur place, sans qu'il soit besoin d'établir entre eux une hiérarchie, non plus qu'une commune mesure.

Réjouissons-nous donc que le vieux maître français profite de cette réaction, qui lui fut toute favorable.

Nietzsche, après avoir subi d'abord l'étreinte impérieuse que l'on sait, s'étant ressaisi, a très bien défini cette nouvelle tendance. Ayant protesté, non sans quelque violence, contre « ce désordre romantique, ce gâchis des sons qu'aime la populace cultivée, ses aspirations au sublime, à l'élevé, au tortillé », il a déclaré sa préférence pour « un art malicieux, léger, fluide, divinement artificiel, un art qui jaillit comme une

flamme claire dans un ciel sans nuages. Nous savons, ajoute-t-il, ce qui pour cela est nécessaire : en première ligne la sérénité, toute espèce de sérénité, mes amis ! »

Voilà, en quelques mots, Couperin parfaitement défini.

Notre époque moderne, qui a renversé tant de valeurs, a senti le besoin de se mettre sous un patronage qu'elle pût légitimement revendiquer, et elle est revenue à lui. Cette influence n'a pas peu contribué à remettre Couperin en la place qu'il a méritée dans son siècle et qui lui reste due. Des musiciens qui peut-être n'avaient guère pratiqué son œuvre s'en sont pénétrés par la seule force de leur intuition, et, tout en écrivant dans un esprit nouveau, en ont retrouvé des équivalences. C'est ainsi qu'Ernest Chausson, élevé plutôt à l'école de Bach, a écrit un « Concert » de danses anciennes manifestement vivifié par la tradition des « Suites », des « Ordres » du musicien de Louis XIV. Maurice Ravel s'est mis sous l'invocation de son nom même en composant le *Tombeau de Couperin* (prélude, fugue, rigaudon, menuet, etc.) où, en accord avec l'acuité de son modernisme, la ténuité du dessin, la transparence de la trame, la fluidité des lignes enchevêtrées et fuyantes semblent rattacher l'œuvre contemporaine au

modèle ancien par des liens imperceptibles, mais évidents.

Faut-il nommer Debussy? Les analogies entre son art hermétique et les façons discrètes de Couperin ont été souvent constatées. Lui-même les a avouées, rendant son hommage : « Pourquoi, a-t-il dit, ne pas regretter cette façon charmante d'écrire la musique que nous avons perdue, aussi bien qu'il est impossible de retrouver la trace de Couperin? Elle évitait toute redondance et elle avait de l'esprit. Nous n'osons plus avoir de l'esprit... » Regrets maintenant périmés : Debussy lui-même a contribué à retrouver ce secret qu'il pensait être perdu.

Ainsi, Couperin, qui disait volontiers : « Mes ancêtres », a eu, deux siècles après sa mort, des successeurs qui se réclament légitimement de sa parenté. Avec eux, il forme une grande famille d'art, famille française. Rien mieux que cette constatation ne peut nous aider à conclure cette étude destinée à déterminer la place des Couperin dans l'histoire : après deux siècles d'existence réelle, leur lignée s'est prolongée par l'esprit jusqu'aujourd'hui. C'est assurément une façon assez rare de voir s'affirmer la pérennité d'un génie qui se confond presque avec celui d'une race.

APPENDICE I

SOURCES DOCUMENTAIRES POUR L'HISTOIRE DES COUPERIN. — Jal, Lhuillier, Michel Brenet, Quittard, MM. Pirro, de la Laurencie, Bouvet, Tessier, Cauchie, ainsi que l'auteur de ce livre et quelques autres (voir à la Bibliographie) ont publié des pièces d'archives ou documents manuscrits d'après lesquels a pu être constitué le principal de la biographie familiale des Couperin (Archives nationales, Archives départementales de Seine-et-Marne, communales de Chaumes et de Beauvoir, Bibliothèque nationale, Bibliothèque du Conservatoire). Ce qui provient des œuvres imprimées étant écarté ici (sauf exception) énumérons sommairement ces sources.

25 juillet 1601, acte de baptême de Marie Andry, épouse de Charles Couperin (leur acte de mariage n'a pas été retrouvé). 1623, 25, 34, 36, 38, baptêmes à Chaumes de cinq de leurs enfants : Mathurin, Denis, Marie, Élisabeth et Charles. Acte de baptême de ce dernier, 9 avril 1638. Les actes de baptême de Louis et François I, nés entre 1625 et 1634, n'ont pas été retrouvés, les actes de l'état civil de Chaumes pour ces années étant perdus (Lhuillier, Pirro, Taskin).

Mentionnons, comme se rapportant à cette première période : du 31 janvier 1601, le contrat de mariage de Jacques Champion avec une demoiselle Anne Chatriot, fille du sieur de Chambonnières (Bouvet); du 16 décembre 1652, celui de son fils Jacques Champion, « seigneur et baron de Chambonnières », avec Marguerite Ferret,

filles d'un huissier audencier au Châtelet de Paris (Pirro), en 1666, quittance de 150 livres pour un quartier de gages comme « ordinaire de la musique de la Chambre du Roy » à « Jacques Champion escuier sieur de Chambonnières », signée simplement « J. Champion » (Tiersot).

22 octobre 1655 : baptême à Chaumes d'un enfant d'une des sœurs de Louis Couperin ; celui-ci, parrain (Pirro).

[été] 1661 : mort de Louis Couperin ; le 29 août, sa succession comme musicien de la Chambre du roi (Pirro, de La Laurencie).

11 février 1662 : contrat de mariage de Charles Couperin « organiste de l'église Saint-Gervais, fils de défunt honorable homme Charles Couperin, vivant aussi organiste » avec Marie Guérin, fille de Blaise Guérin « ci devant barbier de la grande Écurie du roi ». Témoins : « François Couperin, organiste à Paris, frère du dit Charles » et quelques bourgeois du quartier Saint-Gervais. Dot de la mariée, constituée par ses parents en avancement d'hoirie : 3.000 livres ; douaire reconnu par l'époux : 8.000 ou 10.000 livres (Cauchie). — Mariage célébré à Saint-Gervais le 20 février suivant (Jal).

25 juin 1662 : mariage, à Saint-Louis-en-l'Île, de François Couperin avec Magdeleine Joutteau (Jal) [le second mariage du même François avec Magdeleine Bongard n'a pas laissé de traces autres que les naissances de leurs enfants].

12 novembre 1668 : baptême, à Saint-Gervais, de François Couperin [fils unique de Charles et de Marie Guérin], né le 10. Parrain : François Couperin, son oncle (Jal).

14 novembre 1677 : baptême, à Saint-Louis-en-l'Île, de Marie-Anne Couperin, fille de François I. Parrain : François II, cousin de l'enfant (Pirro).

1679 : mort de Charles Couperin. [Cette date est donnée par Titon du Tillet, qui a commis une erreur dans la première édition de son *Parnasse français*, où il fixe cet

événement à 1669; mais il s'est rectifié lui-même dans le supplément, disant : « On s'est trompé en marquant sa mort en 1669 ». Il ajoute que Charles Couperin a laissé un fils âgé de dix ans, ce qui s'accorde avec la véritable date. D'autre part, on connaît un bail signé par le même Charles le 25 décembre 1673, donc postérieurement à 1669 (Bouvet, Tessier)].

1670-73-85-89 : diverses pièces relatives au logement de l'organiste de Saint-Gervais, concédé gratuitement par la fabrique, d'abord à Charles Couperin, puis à sa veuve, enfin à son fils « organiste à présent » (3 juillet 1689). Plus tard, discussions relatives à la situation de François II Couperin comme organiste à Saint-Gervais et à sa jouissance du logement (Tessier).

22 décembre 1680 : baptême, à Saint-Louis-en-l'Île, de Nicolas Couperin, fils de François I (Jal).

Il n'est pas resté de traces authentiques du mariage de François II Couperin avec Marie-Anne Ansault, vraisemblablement en 1689.

11 mars 1690 : baptême, à Saint-Gervais, de Marie-Madeleine Couperin, fille de François II (Bouvet).

6 novembre 1690 : enregistrement d'un privilège concédé le 2 septembre précédent « au sieur Couperin de Crouilly » (sur ce sujet, voir ci-après, Appendice III).

26 décembre 1693 : concession de la charge d'organiste de la Chapelle du roi à François Couperin (Bib. nat. ms. Clairambault, Jal).

1696 et 9 décembre 1701 : blason de François Couperin, constitué par d'Hozier, *Armorial général, Détail des armoiries*, etc. (Jal, Bouvet).

Février 1702 : réception de Louise Couperin, fille de François I, comme musicienne de la Chambre du roi (chant du verset *Qui dat nivem* composé par François II Couperin), 1^{er} livre des Versets de Motets, et lettre conservée dans la collection Dangeau (Jal),

20 septembre 1705 : baptême de Marguerite-Antoinette Couperin, fille de François II (Jal).

26 juillet 1707 : baptême de Nicolas-Louis Couperin, fils de François II, mort en bas âge (Bouvet).

14 mai 1713 : privilège pour l'impression ou la gravure des œuvres musicales de François Couperin, pour 20 ans ; renouvelé en 1733, puis en 1745, au profit de sa veuve, et, en 1757, de ses héritiers (Michel Brenet).

6 novembre 1714 : brevet d'une pension de 800 livres accordée par Louis XIV à François Couperin — remplacée, le 26 septembre 1718, par deux pensions de 400 livres au profit de Marie-Anne Ansault, sa femme, et Marie-Madeleine Couperin, sa fille (Bouvet).

15 mars 1717 : survivance de la charge de d'Anglebert, ordinaire de la musique de la Chambre du roi pour le clavecin, accordée à François Couperin, — passée, le 16 février 1730, à Marguerite Antoinette Couperin (Jal). — Cf. *Édit qui supprime la charge de joueur d'Épinette de la Chambre*, mars 1736 (*Revue de musicologie*). — Autres documents relatifs à cette charge (Bouvet, 115-117).

12 décembre 1723 : survivance de la place d'organiste de Saint-Gervais, appartenant à François Couperin, en faveur de son cousin Nicolas (Délibérations de la Fabrique de Saint-Gervais¹).

25 février 1725 : baptême d'Armand-Louis Couperin, fils de Nicolas, à Saint-Gervais, où son père est organiste (Jal).

31 mai 1728 : inhumation, à Versailles, de Louise Couperin, âgée de 49 ans (Bouvet).

12 septembre 1733 : mort de François Couperin (Titon du Tillet).

30 mai 1735 : concession, par la fabrique de Saint-

1. La plupart des derniers documents émanant de cette source (Saint-Gervais) ayant été produits par M. Ch. Bouvet, nous citons cet auteur ici une fois pour toutes.

Gervais, à Nicolas Couperin, organiste, d'un appartement dans une des maisons nouvellement construites à côté de l'église.

16 avril 1742 : mort de Marie-Cécile Couperin à l'abbaye de Maubuisson.

25 juillet 1748 : mort de Nicolas Couperin [registre mortuaire de Saint-Gervais signé par Louis-François Normand, maître horloger à Paris, fils de Marc-Roger Normand, organiste du roi de Sardaigne, mort à Turin, fils lui-même d'Elisabeth Couperin, dernière fille du premier Charles Couperin de Chaumes (Taskin)].

7 février 1752 : acte de mariage, à Saint-Merry, d'Armand-Louis Couperin « bourgeois de Paris » et d'Elisabeth-Antoinette Blanchet, fille d'un « maître faiseur d'instruments de musique ». Tuteur de l'époux : Louis-François Normand. Voir aussi l'acte de baptême d'Elisabeth-Antoinette Blanchet, à Saint-Merry, 15 janvier 1729.

15 mars 1755 : baptême, à Saint-Gervais, de Pierre-Louis Couperin, fils aîné d'Armand-Louis (Jal).

22 mai 1759 : baptême, à Saint-Gervais, de Gervais-François Couperin, fils cadet d'Armand-Louis.

16 avril 1768 : inauguration de l'orgue de Saint-Gervais reconstruit par Clicquot.

19 avril 1773 : survivance de la place d'organiste de Saint-Gervais, passant d'Armand-Louis Couperin à son fils Pierre-Louis.

4 février 1789 : mort d'Armand-Louis Couperin (Sépultures de Saint-Gervais).

11 et 15 février 1789 : pension accordée à la veuve d'Armand-Louis Couperin.

12 octobre 1789 : mort de Pierre-Louis Couperin ; son inhumation à Saint-Gervais (Jal).

1790 : comptes de la Fabrique de Saint-Gervais, honoraires de l'organiste de juillet 1789 à avril 1790 ; les deux derniers quartiers payés à François-Gervais Couperin.

22 septembre 1792 : mariage, en l'église Saint-Sauveur, de François-Gervais Couperin avec Hélène Fay, ou Frey, ou de Frey (Jal, Choron, Taskin).

3 Floréal an II : satisfaction donnée par le Comité d'instruction publique de la Convention nationale à une demande de Gervais Couperin, au sujet de la vente des orgues (Procès-verbaux du Comité).

7 juillet 1826 : remplacement à l'orgue de Saint-Gervais de « M. Couperin décédé ».

APPENDICE II

LES ŒUVRES DE LOUIS COUPERIN. — A peu près tout ce que nous connaissons de la musique de Louis Couperin est contenu dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, document de premier ordre, pour l'étude de la musique française de clavecin au xvii^e siècle. Il se compose de 2 vol. in-f^o, d'une belle copie, reliés en veau (les dos rafraîchis à une époque récente) aux armes de Bauyn d'Angevilliers et N. Mathefelon, sous la cote : Rés. Vm⁷. 674-675 (*Pièces de clavecin*). Ces deux volumes n'ont été placés que depuis peu à la Réserve : antérieurement, ils étaient classés séparément sur les deux cotes Vm⁷. 1852 et Vm⁷. 1862. Ils constituent en réalité, d'une part une œuvre homogène, d'autre part trois parties distinctes, dont chacune porte sa pagination : une erreur de reliure a partagé une de ces trois parties en deux moitiés, réparties dans chacun des volumes, avec cette aggravation que la 2^e partie de la pagination est insérée dans le 1^{er} volume et la 1^{re} partie dans le second. Étant tenu compte de cette anomalie, voici comment l'ordre doit être rétabli :

La 1^{re} partie du Vm⁷ 674 commence par 68 feuillets (135 pages) contenant des pièces de clavecin de Chambonnières (notons, au f^o 15, cette inscription qui confirme la diversité des noms sous lesquels l'artiste était connu : *Chaconne* de M. de la Chapelle dit Chambonnières). Le premier morceau : *le Moutier*, est suivi d'un « Double par M. Couperin ».

La 1^{re} partie du Vm⁷. 675 est formée de 75 feuillets (149 pages) contenant exclusivement de la musique de Couperin.

En outre, la 2^e partie du 675 est formée par 32 feuillets, paginés régulièrement depuis 1, tandis que celle du 674 continue cette pagination à partir du f^o 33. Il est évident que ces deux parties malencontreusement séparées et inversées forment un ensemble qui aurait dû être réuni pour former une 3^e partie à la suite des deux précédentes. Alors que les deux autres ne contenaient, l'une que des pièces de Chambonnières, l'autre des pièces de Couperin, celle-ci est remplie par des œuvres de divers auteurs du même temps : Hardel, Mézangeau, Le Bègue, de La Barre (une fois prénommé Joseph), Du Mont, Monard, d'Anglebert, Gautier, Frôberger, Richard, Pinel, Louigi (*sic*), Vincent et Lorency. Le nom de Couperin y reparait aussi çà et là, pour désigner l'auteur, d'abord de « Doubles » sur des thèmes de ses confrères, puis de compositions personnelles, écrites pour d'autres instruments que le clavecin : 2 *Psaumes* par M. Couperin (pour orgue évidemment); 2 *Fantaisies pour 2 violes* (où la basse est par endroits chiffrée); 3 *Symphonies par M. Couperin*. La plupart des autres morceaux contenus dans cette partie du manuscrit semblent aussi être de la musique d'orgue plutôt que de clavecin « Tocatas » ou « Tocades » de Froberger, Frescobaldi, Richard « de St Jacques », etc.

L'on voit, par cette énumération, que l'œuvre de Couperin occupe une place prépondérante, et de beaucoup, dans l'ensemble du manuscrit.

Un Recueil de musique instrumentale, copie Philidor, Bib. Nat, Vm⁷ 3555, mentionne parmi les auteurs « Couperin le père ».

Le 1^{er} vol. de la Collection Philidor, à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, contient, de « M. Coupe-

rin », deux *Carillons pour orgue*; ceux-ci figurent aussi dans un manuscrit Philidor, à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

Enfin un troisième exemplaire a été trouvé (par M. Paul Brunold) dans un manuscrit de la Bibliothèque de Versailles (Recueil de trios, copie Philidor, f^o 52), sans nom d'auteur et sous ce titre différent : *les Carillons de Paris*, mais noté sur quatre portées au lieu de l'être simplement à deux parties, les parties intermédiaires formant un remplissage qui a pour nous double intérêt : d'une part, il complète la construction musicale; d'autre part, il nous apporte une preuve nouvelle que ces notations à deux parties, auxquelles se bornent la plupart des manuscrits, ne sont que des résumés et doivent recevoir le complément de parties harmoniques que les exécutants de ce temps-là avaient l'art de réaliser eux-mêmes.

APPENDICE III

LES PIÈCES D'ORGUE, LE NOM « COUPERIN DE CROUILLY » ET LES ORGANISTES DE SAINT-GERVAIS. — La question de l'attribution des *Pièces d'orgue consistantes en 2 messes*, etc. à l'un ou à l'autre des François Couperin est d'assez grande importance, au point de vue de l'activité artistique de la famille, pour mériter d'être étudiée et discutée avec attention. Des observations d'ordre général ou esthétique lui ont été consacrées en diverses pages de l'exposé précédent ; examinons ici les raisons documentaires qui les confirment.

La première trace qui soit restée de l'existence de cet ouvrage provient d'un livre d'« Enregistremens de Privilèges faits pendant le syndicat de Jean-Baptiste Coignard, Imprimeur du Roy, du 4 janvier 1688 à novembre 1700 », manuscrit de la Bibliothèque nationale classé sous la cote Ms. fr. 21.947. On y lit, au verso du f° 55 :

Du 6 novembre 1690. Le S^r Couperin de Crouilly organiste de Saint-Gervais nous a présenté des lettres de privilège à lui accordées pour la gravure (ce dernier mot en surcharge au-dessus de l'impression, écrit d'abord, puis raturé) d'un recueil de ses aires (?) en musique sur le chant de l'église, p. Sa Majesté pour le temps de six années données à Paris le 2 septembre 1690, signé LEFEBURE... suivant les reglemens et avis du Conseil privé du roy¹.

1. Ce document a été signalé pour la première fois, mais non reproduit, par Michel Brenet, dans son travail sur *la Librairie musicale en France de 1653 à 1790 (Recueil de la Société internationale de musique, avril 1907)*.

Constatons d'abord que cette pièce est la seule qui mentionne le nom de « Couperin de Crouilly » (voir à ce sujet ce qui a été dit précédemment aux pp. 28, 41, 147). Pas davantage, nulle mention contemporaine relative au premier François Couperin (actes de baptême, de mariage, écrits et témoignages divers) ne lui a reconnu ce surnom, non plus qu'aucun de ses héritiers ne l'a porté. C'est par pure hypothèse qu'on le lui a attribué. Or, cette hypothèse est contredite par diverses observations.

Le privilège est peu précis quant à la personne visée. Il y est dit pourtant que « Couperin de Crouilly » est organiste de Saint-Gervais. On a cru longtemps (au ^{xix}^e siècle) que l'ancien François Couperin avait occupé cette fonction de 1679 jusqu'en 1698, et que le jeune ne l'a reprise qu'à cette dernière date. Cela est totalement faux. Fétis responsable ou non de cette erreur, l'a imprimée en toutes lettres dans les petits articles (très insuffisants) qu'il a consacrés aux Couperin dans sa *Biographie universelle des musiciens*, et tout le monde après lui l'a répétée de confiance.

Nous savons maintenant, au contraire, que non seulement le premier François Couperin n'a pas été organiste à Saint-Gervais jusqu'en 1698, mais encore qu'il ne l'a jamais été ; que le second, son neveu, certainement titulaire de la place en 1689, était sur le point de l'obtenir en 1685 ; que, depuis la mort de son père en 1679, il n'avait jamais quitté l'église et les locaux qui l'entouraient, ni cessé de s'exercer sur l'orgue ; enfin, qu'il y fit, pendant sa première jeunesse, sous couleur d'apprentissage, un service intérimaire et bénévole.

Comme justification de ces diverses assertions, reportons-nous aux notices de Jal, aux études de M. André Pirro sur François Couperin, de M. Ch. Bouvet sur les Couperin, ainsi qu'à la communication plus récente que M. A. D. Tessier a faite à la Société française de musicologie

sur « François Couperin (le second) à l'orgue de Saint-Gervais ». Nous trouverons, notamment, dans ce dernier travail, reproduite ou mentionnée la délibération de la fabrique de Saint-Gervais, en date du 3 juillet 1689, où il est parlé du « logement de la dame Couperin et de la concession nouvelle pour ce qui regarde le S^r Couperin *son fils organiste à présent* » ; celle, antérieure, du 1^{er} novembre 1685, par laquelle sont réglés des gages dus au sieur Couperin « à raison de trois cents livres par an... jusques à ce qu'il soit fait avec lui un marché », étant en outre spécifié dans l'autre pièce (celle de 1689) que « le logement est donné gratuitement depuis dix ans à la dame Couperin », veuve du précédent organiste et mère de celui à qui avait été réservée la succession du père dès la mort de ce dernier.

Déjà Titon du Tillet s'était expliqué sur ces débuts : « François Couperin, dit-il, avait des dispositions si grandes qu'en peu de temps il devint excellent organiste et fut mis en possession de l'orgue qu'avait eu son père. »

C'est du jeune François Couperin seul qu'il peut être question dans ces pièces, dont l'une remonte à 1685.

Tenons-le donc, avec autant de certitude, pour désigné de même dans le privilège de 1690, accordé à l'organiste de Saint-Gervais.

Pour en finir avec ce nom « de Crouilly », constatons qu'en dehors du privilège aucun Couperin, pas plus le premier que le second François, n'a cherché à s'en prévaloir, ni sur des titres d'œuvres, ni dans des déclarations d'état civil, de même que nous n'en trouvons pas une seule mention dans des documents biographiques et contemporains. Les modernes, égarés par le lointain, s'en sont seuls inquiétés.

Venons-en à l'œuvre : c'est là le plus important.

Le privilège, avons-nous dit, est donné pour « la gra-

vure » d'un recueil de musique ; ce mot, sur le registre, a été écrit en surcharge, pour remplacer « l'impression ». La gravure, à vrai dire, était, à la fin du xvii^e siècle, un procédé de reproduction encore peu usité pour la musique. Quoi qu'il en soit, il faut insister sur le fait que l'auteur n'a pas usé du droit qui lui était conféré : ni par l'impression ni par la gravure les « Pièces d'orgue » n'ont été publiées. Peut-être faut-il voir dans cette abstention l'effet de la prudence d'un jeune auteur, encore sans notoriété, qui n'a pas voulu courir les risques d'une édition onéreuse et sans débit assuré. De fait, Couperin attendra encore douze ans et plus avant de donner la première de ses œuvres au public ; encore ne la fera-t-il imprimer que fragmentairement : ce seront seulement quelques « Versets d'un motet ».

Les pièces d'orgue ne sont donc venues à nous que par de rares manuscrits. Trois seulement ont été signalés comme ayant traversé les deux premiers siècles. Pour comble, une de ces copies, celle qui semble avoir été la plus importante, a disparu aujourd'hui.

La notice consacrée par Fétis à François Couperin sieur de Crouilly (la *Biographie des musiciens* ne fait aucun doute que ce dernier soit l'auteur de l'œuvre) avait donné ces indications : « On connaît un recueil de pièces d'orgue composées par ce Couperin, sous ce titre : *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, l'autre propre pour les couvents de religieux et de religieuses*, in 4^e oblong. Il est assez singulier que le titre seul de ce recueil soit gravé, avec le privilège du roi, daté de 1690, qui autorisait Couperin à faire *écrire*, graver ou imprimer ses pièces. »

Qu'il est regrettable que nous ne puissions rien vérifier de tous ces dires !... L'exemplaire dont parle Fétis appartenait jadis à la Bibliothèque royale. Une copie faite vers le milieu du xix^e siècle (elle provient, autant que je puisse

m'en rendre compte, des papiers de Vervoitte) en a été déposée à la Bibliothèque du Conservatoire, où elle se trouve encore. On en lira le titre plus loin ; bornons-nous à reproduire ici la cote qu'elle indique comme étant celle de l'exemplaire ancien : V M. 2057. Mais si, présentement, l'on demande à la Bibliothèque nationale communication du livre désigné par ces chiffres, on apprend qu'il ne s'y trouve plus. Et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il a disparu des rayons : la numérotation reproduite est celle d'un ancien catalogue, remanié lors d'un inventaire du fonds musical en 1880 ; à cette époque l'ouvrage était déjà porté manquant : il l'était peut-être depuis longtemps. Aucune personne actuellement vivante ne l'a donc vu ; nous devons nous en tenir, pour son titre et les détails qu'il comporte, aux indications du seul Fétis.

Quelques-unes de celles-ci ont de quoi nous étonner.

Constatons d'abord que le libellé du titre, qui, d'après lui, aurait été transcrit sur l'exemplaire de la Bibliothèque nationale (ou royale), n'est pas conforme à celui des autres manuscrits, soit les anciens, soit la copie exécutée d'après cet exemplaire même.

D'autre part, Fétis donne ce détail curieux : que cette partition manuscrite était précédée d'un titre *gravé*, avec le privilège autorisant « à faire *écrire*, graver ou imprimer ces pièces ». Nous connaissons le texte du privilège, document authentique s'il en fut : nous y avons constaté la substitution par rature de « graver » à « imprimer », mais non la coexistence de ces deux mots, et en même temps l'absence du mot « écrire », que Fétis imprime en italiques. Il nous faut donc, sur ces détails, l'en croire de confiance, sans pourtant pouvoir nous défendre d'un léger doute : Fétis n'aurait-il pas modifié, en le transcrivant, le texte qu'il avait sous les yeux ? — Il n'est d'ailleurs point impossible qu'un titre ait été imprimé (plutôt que gravé) pour être collé sur la première page

d'exemplaires copiés pour être vendus : le cas ne serait pas unique ; mais nous aimerions pouvoir ici le constater *de visu*.

Fétis nous dit encore que tous les exemplaires qu'il a vus sont écrits de la même main. On lui a déjà objecté (Bouvet) que les copies connues sont au contraire d'écritures différentes. Ajoutons qu'il est improbable qu'il en ait pu étudier d'autres que ceux que nous connaissons nous-même. A Bruxelles, notamment, les « Pièces d'orgue » de Couperin sont ignorées de tous les dépôts publics, totalement absentes notamment du fonds Fétis.

Ces indications de la *Biographie des musiciens* sont donc trop incertaines pour suppléer à la perte du manuscrit ancien. En particulier, elles ne nous apprennent rien quant au nom de l'auteur.

Pouvons-nous espérer que la copie moderne de la Bibliothèque du Conservatoire nous en dira un peu plus long ? Le titre, nous l'avons déjà signalé, est tout autre que celui qu'a rapporté Fétis. Le voici :

Messe solennelle à l'usage des paroisses composée pour l'orgue en l'année 1690 par François Couperin (ici sont entre parenthèses des mots effacés, et, en surcharge : *sieur de Crouilly*). — En note, au bas : « Né à Chaume en Brie en 1631, organiste de Saint-Gervais depuis 1679 jusqu'en 1698, mort en 1701 ». (Ce sont là des dates purement et simplement copiées dans Fétis, et nous les savons fausses). — Au-dessous encore, d'une écriture bien reconnaissable, celle du bibliothécaire Weckerlin : « Oncle de François Couperin le grand claveciniste. » Rien d'authentique dans aucune de ces mentions. Enfin, une seule référence d'apparence sérieuse : « Copie d'un manuscrit existant à la bibliothèque R¹^e à Paris portant la marque V. M. 2057. » Le numéro d'inventaire de la copie du Conservatoire est 18.537.

Rien en tout cela ne nous apporte la moindre indica-

tion provenant d'une source ancienne. La rature du nom de l'auteur témoigne d'une hésitation trop bien faite pour nous ôter confiance. Pourquoi ce nom : « de Crouilly » aurait-il été ajouté en surcharge, s'il n'y avait eu qu'à le transcrire d'après le titre original ? Evidemment ces corrections furent la conséquence d'une erreur commise, qui continuait à se propager.

Il reste, pour nous éclairer s'il se peut, deux anciens manuscrits.

L'un appartient à la Bibliothèque du Conservatoire (numéro d'inventaire 18.640). C'est un volume in 4^e oblong, contenant deux œuvres de genres tout différents : pour commencer, des sonates de Rebel ; puis une (une seule) *Messe de Monsieur Couperin*. Tout ce qui est ajouté à ce titre ancien est encore de la main de Weckerlin, déjà cité ; donc pris dans Fétis. Notons que les deux auteurs dont les œuvres se partagent ce livre sont exactement du même temps : Jean-Fery Rebel et François Couperin le grand sont nés à deux ans de distance ; ce synchronisme établit à lui seul une présomption en faveur de l'identification de ce dernier, car son œuvre se trouvait plus naturellement rapprochée de celle de son contemporain que n'eût été celle d'un vieillard survivant de la génération précédente.

L'autre manuscrit appartient à la Bibliothèque de Versailles. Il nous en apprend moins encore : il ne porte aucun titre. Sur la feuille de garde on lit les noms : « François Couperin, frère de Louis Couperin », écrits au crayon, mais d'une main visiblement moderne.

Ces derniers documents ont l'avantage — incontestable — de nous avoir apporté la musique des « Pièces d'orgue ». Mais, pas plus que les précédents, ils ne nous apprennent rien sur la personnalité de l'auteur. Aucun d'eux ne fait mention du nom « de Crouilly ».

Il résulte de ces constatations que l'attribution de

l'œuvre au premier François Couperin date d'une époque récente et qu'aucun document antérieur au dix-neuvième siècle (exemplaires anciens ou témoignages contemporains) ne l'a confirmée. Quant aux caractères inhérents à la musique même, nous en avons déjà tiré la conséquence que celle-ci doit être restituée à Couperin le grand.

Tout concourt donc à nous amener à cette conclusion dernière, et c'est à elle que nous pensons qu'il faut s'en tenir désormais.

Restées en manuscrit jusqu'au commencement du vingtième siècle, les « Pièces d'orgue » de François Couperin ont été publiées pour la première fois par Alexandre Guilmant dans sa précieuse collection des *Archives des Maîtres de l'orgue*. Le fait que le savant éditeur-artiste s'en est tenu à l'opinion commune en les présentant comme l'œuvre du premier Couperin (qu'il croyait, comme tout le monde, s'appeler Couperin de Crouilly) ne diminue en rien les mérites de la publication : Guilmant n'avait pas à discuter une attribution dont personne en son temps ne doutait, et nous lui devons, d'autre part, de pouvoir apprécier à sa juste valeur une œuvre musicale, qui, placée à tort sous le patronage de l'ancêtre, nous offre en réalité les prémices de celui en qui s'est incarné tout le génie de l'illustre famille.

Au surplus, nous ne pensons trahir le secret d'aucune confidence confraternelle en révélant que M. André Pirro (qui, dans les mêmes *Archives des Maîtres de l'orgue*, avait prélué à ses pénétrantes études sur les Couperin en écrivant la notice relative à celui qui passait pour l'auteur des « Pièces pour orgue ») a, plus récemment, fait part des doutes qu'il avait été amené à concevoir, et dont les diverses discussions contenues dans ce livre sont le développement et la confirmation. M. A. M. D. Tessier a

exprimé des réserves analogues au cours de ses communications à la Société française de musicologie : on en trouvera l'écho, notamment, dans son article de la *Revue de musicologie*, Mai 1924. Voir aussi *Revue musicale*, novembre 1924.

BIBLIOGRAPHIE

En entreprenant cette bibliographie, nous ne pouvons nous empêcher de rappeler que, pendant plusieurs années, la collection des *Maîtres de musique* annonça, parmi les ouvrages en préparation : *les Couperin*, par Henri Quittard. Par un déplorable malheur, cet écrivain, si bien préparé par ses travaux antérieurs à retracer le tableau complet de la grande famille musicale française, est mort avant d'avoir pu accomplir son dessein : on n'a, parmi ses papiers passés à la Bibliothèque du Conservatoire et contenant de précieuses recherches, rien trouvé indiquant qu'il en eût commencé l'exécution.

Celui qui a été appelé à le remplacer dans cette tâche, en adressant à la mémoire de son confrère son souvenir et son regret, se permet de rappeler que lui-même s'était préoccupé du même objet depuis longtemps. Il était organisateur des séances de musique historique du Cerele Saint-Simon (Société historique), alors grandes nouveautés, quand, pour une audition de musique française du xviii^e siècle, il fit inscrire au programme une série de pièces de François Couperin, lesquelles furent exécutées par Louis Diémer, sur le premier clavier moderne fabriqué, d'après les modèles anciens, par la maison Pleyel : cela se passait le 9 décembre 1891, et ce fut le premier jour du renouveau de cet art, si heureusement ressuscité depuis lors. — Il voudrait indiquer aussi qu'ayant, pour la première fois, transcrit en partition et réalisé les sonates des *Nations*, il fit exécuter la plus belle (*l'Impériale*) au congrès de la Société internationale de musique tenu à Paris en 1914, dans un concert d'ancienne musique française donné à Versailles, dans la Galerie des glaces, et que, dans une séance du même congrès, il présenta une communication relative à cette œuvre de Couperin, alors inconnue.

Postérieurement, les Couperin ont fourni le sujet de maintes

études, soit d'ensemble, soit de détail, diligemment multipliées, en particulier, par les membres de la Société française de musicologie. On en trouvera plus loin l'énumération.

ŒUVRES DES COUPERIN

LOUIS COUPERIN. — Sur les manuscrits anciens, voir ci-dessus, Appendice II. Quelques parties en ont été publiées dans le *Trésor des pianistes*, de M^{me} Farrenc (20^{me} vol.) ; la *Revue musicale* (Combarieu) de nov. 1902, par H. Quittard ; dans la collection Charles Bouvet¹ ; la *Revue musicale* (Prunières) de nov. 1920.

FRANÇOIS COUPERIN LE GRAND. — *Pièces d'orgue consistantes en deux messes*, etc. Privilège accordé pour cette œuvre (à « Couperin de Crouilly », 1690)². Publié pour la première fois par A. Guilmant dans le 5^{me} volume des *Archives des Maîtres de l'orgue* (notice par A. Pirro).

Air à boire, Air sérieux, Air gracieux ; — Trio : *Trois vestales et trois polissons* ; — *Élévations, Motets*, œuvres de jeunesse de François Couperin, dans divers recueils manuscrits ou imprimés (Bib. nat., Bib. du Cons., Bib. de Versailles).

Sonates : *la Pucelle, la Visionnaire, l'Astrée, la Steinkerque, la Sultane, la Superbe* (cf. ci-après : *Les Nations*), manuscrits à la Bib. nat. et à la Bib. de Lyon. Les premières

1. On lit fréquemment aujourd'hui, sur des programmes d'auditions (notamment par téléphonie sans fil) l'annonce d'une fantaisie pour violon sur des airs anciens dont l'auteur est dit : Louis Couperin. Les airs sont anciens, en effet : plus anciens que le premier des Couperin lui-même ; l'un est l'« air de la Clochette », connu par le *Ballet de la Reine* de 1581 ; l'autre, la chanson attribuée à Louis XIII : « Tu crois ô beau soleil », l'amalgame étant de fabrication allemande moderne. Nous aurions dédaigné volontiers de parler de cette grossière supercherie ; mais le succès en fut tel qu'il faut bien la dénoncer, dans la crainte que des gens de bonne volonté, en s'y laissant prendre, aient des idées par trop fausses sur les œuvres et le style des maîtres.

2. Sur l'attribution de cette œuvre, voir les discussions ci-dessus, particulièrement Appendice III.

- transcrites par Peyrot (Senart); les dernières par J. Tiersot (Société de Musicologie).
- Versets de Motets*, etc., imp. Ballard, 1703, 1704, 1705.
- Leçons de Ténèbres*, gr., [1713].
- Pièces de clavecin*, 4 livres, gr., 1713, 1716, 1722, 1730 (éditions modernes : par Brahms et Chrysander, chez Augener, Londres, et par Louis Diémer (Durand); fragmentairement, dans le *Trésor des pianistes*, de M^{me} Farrenc, — *les Clavecinistes*, d'Amédée Méreaux, — *les Clavecinistes français*, de Louis Diémer, et divers recueils plus récents).
- L'Art de toucher le Clavecin*, gr., 1716 (texte et musique reproduits par M. Paul Brunold dans l'*Echo musical* de 1912).
- Concerts royaux*, à la suite du 3^{me} livre des *Pièces de clavecin*, gr., 1722 (transcrits en trio par G. Marty, Durand).
- Les Goûts réunis*, ou Nouveaux concerts... suivis du *Parnasse* ou *Apothéose de Corelli*, Sonade en trio, gr. 1724 (transcrits : les Concerts par Paul Dukas, la Sonade par G. Marty, Durand).
- Apothéose de Lulli*, Concert instrumental, gr., 1725 (transcrit par G. Marty pour 2 violons, violoncelle et piano. Durand).
- Les Nations*, Sonades et suites de Symphonie en trio, gr. 1726 (réalisation et transcription par Julien Tiersot. Durand).
- Pièces de Violes*, 2 cahiers, ne portant pas d'autre nom d'auteur que les initiales F. C., gr. 1728 (identifié et transcrit par Ch. Bouvet. Durand).
- ARMAND-LOUIS COUPERIN. — *L'Amour médecin*, cantatille, 1750; — *Pièces de clavecin*, dédiées à Madame Victoire de France, 1752; — *Sonates en pièces de clavecin* et *Sonates en trio*, 1765 et 1770; *Air de Richard Cœur-de-Lion*, varié (1784). — En manuscrit : Quatuors, Symphonie de clavecins, Variations, Motet. — Un fragment de l'*Amour médecin* réédité par M^{me} Jane Arger; une sonate, collection Ch. Bouvet; *les Cacqueteuses*, P. Brunold.
- PIERRE-LOUIS COUPERIN. Variations ou accompagnements divers.
- FRANÇOIS-GERVAIS COUPERIN. Sonates, rondo, variations, fantaisies, contredanses, transcriptions, romances, etc. (*Ça ira* varié; *les Incroyables*; *les Merveilleuses*, etc.)

SOURCES D'INFORMATION SUR LES COUPERIN AVANT LE XIX^e SIÈCLE

- Livrets des Ballets dansés par Louis XIV en 1656 (*Psyché*), 1657 (*L'Amour malade, les Plaisirs troublés*), 1659 (*la Raillerie*).
- JEAN DE LA FONTAINE, Epître à M. de Niert sur l'opéra (1677).
- LE GALLOIS, *Lettre à M^{lle} Regnault de Sollier touchant la musique*. (1680).
- LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705).
- BONNET et BOURDELOT, *Histoire de la musique* (1725).
- TITON DU TILLET, *Le Parnasse français* (1732, et suppléments, 1743 et suiv.).
- DAQUIN, *Lettres sūr les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les Beaux-arts sous le règne de Louis XV* (1752).
- ABBÉ ROZE, lettre de 1769 (dans les *Lettres inédites de l'abbé Nicolas Roze* publiées par Loys d'Angell, *Rivista musicale italiana*).
- BURNEY, *Etat présent de la musique* (voyage en 1770, édition française en 1809).
- MICHEL DE MAROLLES, *Mémoires* (1755).
- LA BORDE, *Essais sur la musique ancienne et moderne* (1780).
- Les préfaces des divers ouvrages de François Couperin contiennent d'utiles renseignements sur son activité et sur sa vie.

ÉCRITS SUR LES COUPERIN AU XIX^e ET AU XX^e SIÈCLE

- BOUVET (Ch.). — *Une dynastie de musiciens français : les Couperin*, préface de Ch. M. Widor (Delagrave, 1919). — *Les Pièces de viole de François Couperin* (*Revue de Musicologie*, Juin 1922). — *Gervais-François Couperin compositeur de musique vocale* (id. mai 1924). — *Une lettre d'Armand-Louis Couperin* (id. août 1925).
- BRENET (Michel). — *Les Concerts en France sous l'ancien régime* (Fischbacher, 1900).
- BRUNOLD (Paul). — *Motets et pièces d'orgue d'Armand-Louis*

- et Gervais-François Couperin (*Echo musical* juillet 1919). — *Un motet manuscrit de 1735* (de Nicolas Couperin (?), *Revue de Musicologie*, juin 1922). — *Une romance de M. Couperin l'aîné* (Pierre-Louis, id. août 1925).
- CAUCHIE (Maurice). — *Le Contrat de mariage des parents du grand Couperin* (*Revue de Musicologie*, novembre 1923).
- CHANTAVOINE (Jean). — *De Couperin à Debussy* (Alcan, 1921).
- CHORON et FAYOLLE. — *Dictionnaire historique des musiciens* (1810).
- ECORCHEVILLE (Jules). — *Vingt Suites d'orchestre du XVII^e siècle français* (Fortin, 1906). — *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bib. nat.* (cet ouvrage donne la notation des incipit de toutes les pièces de Louis Couperin contenues dans le Ms. R. V^m 7. 674-75).
- HENNERBERG (C. F.). — *Un autographe de François Couperin le grand* (*Revue de Musicologie*, juin et septembre 1922).
- JAL (A.). — *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* (1867).
- LA LAURENCIE (Lionel de). — *Lully* (Alcan, 1921). — *La Musique française de Lulli à Gluck* (*Encyclopédie de la musique*, 1^{re} partie, III). — *Deux Sonates inconnues de François II Couperin* (*Revue de Musicologie*, juin 1922 ; Voir aussi VALLAS (Léon), *La Musique à Lyon*, 1908). — *L'Ecole française de violon, de Lully à Viotti* (3 vol. Delagrave, 1922-24).
- LANDOWSKA (M^{me} Wanda). — *Musique ancienne* (Mercure de France, 1909).
- LHUILIER (Th.). — *Notes sur quelques musiciens dans la Brie* (Meaux, 1870).
- PIRRO (André). — *François Couperin* (*Tribune de Saint-Gervais*, octobre 1903), et *Archives des Maîtres de l'orgue*, de GUILMANT, tome V, 1904. — *Louis Couperin* (*la Revue musicale*, 1920-21, n^{os} 1 et 4). — *Les Clavecinistes* (Laurens, [1925]). — Diverses monographies sur les clavecinistes, organistes, etc. contemporains des Couperin, dans les *Archives des Maîtres de l'orgue*, la *Tribune de Saint-Gervais*, l'ancienne *Revue musicale*, etc.
- PROD'HOMME (J.-G.). — *Ecrits de musiciens* (Mercure de France, 1912).
- QUITTARD (Henri). *La musique instrumentale jusqu'à Lulli* [France] (*Encyclopédie de la musique*, 1^{re} partie, III). — *Jacques Champion de Chambonnières* (*Tribune de Saint-Gervais*, janvier à mai 1901). — *Louis Couperin* (*Revue*

- musicale*. 1902-1903). — *Henry Du Mont* (*Mercure de France*, 1906).
- RAUGEL (Félix). — *Les Organistes* (Laurens, [1924]).
- TASKIN. — *Notes sur la famille Couperin : Généalogie* (manuscrit daté 1850, publié dans la *Revue de Musicologie* de septembre 1922).
- TESSIER (A. M. D.). — *Une pièce inconnue de Couperin dans un recueil de Ballard* (*Revue de Musicologie*, juin 1922). — *François Couperin à l'orgue de Saint-Gervais* (*id.*, mai 1924). — *Les Messes d'orgue de Couperin*, *Revue musicale*, novembre 1924. — *Les Pièces de clavecin de Couperin* (*id.*, mai 1925). — M. Tessier a fait en outre à la Société française de musicologie une communication relative à l'iconographie des Couperin.
- TIERSOT (Julien). — *Les Nations, Sonates en trio de François Couperin* (*Revue de Musicologie*, juin 1922. — *François II Couperin compositeur de musique religieuse* (*id.*, septembre 1922). — *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XX^e siècle* (Bocca, 1924).
- WECKERLIN (J.-B.). — *Catalogue de la réserve de la Bibliothèque du Conservatoire* (Firmin-Didot, 1885). — *Musiciانا et Nouveau Musiciانا* (Garnier, 1877 et 1890).

Les livraisons de la *Revue de la Musicologie* de juin et septembre 1922, ainsi que le *Bulletin de la Société française de musicologie* de juillet 1821, contiennent, outre les articles ci-dessus mentionnés, divers documents sur les Couperin : — *Orgues et organistes pendant la Révolution* (François-Gervais Couperin); — *Édit du Roy qui supprime la charge de joueur d'épinette de la Chambre* en mars 1736 (survivance de François Couperin); — *Dédicaces à Couperin*; — *Trio dialogué de Couperin* (communiqué par Julien Tiersot); — *Une lettre de l'abbé Roze sur Armand-Louis Couperin*; — *État de paiement des sujets de la musique du Roi* en 1784 : *Armand-Louis Couperin* (communiqué par Charles Bouvet); — *Éditions modernes des œuvres des Couperin*. — *Les « Versets de Motets » de François Couperin* (une nouvelle édition), J. T. — *Une Dédicace à François Couperin* (de Siret), communiquée par Paul Brunold. — *Les premiers Couperin et les ballets de cour*. — Bibliographie.

TABLE DES MATIÈRES

I

Au pays des Couperin	1
--------------------------------	---

II

Les premiers Couperin.	16
--------------------------------	----

III

Couperin le grand.	38
----------------------------	----

IV

Les derniers Couperin	113
---------------------------------	-----

V

L'art des Couperin.	133
-----------------------------	-----

VI

Destinées posthumes.	186
------------------------------	-----

APPENDICES	193
----------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	311
-------------------------	-----

ML · Tiersot, J.
396 Les Couperin.
.T5

